وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

# يونغ واليونغيون والأسطورة

تأليف: ستيفن. إف ووكر
ترجمة: جميل الضحاك

# يونغ واليونغيون
# والأسطورة

الإشراف الفني والطباعي
أحمد عكيدي

# يونغ واليونغيون
# والأسطورة

تأليف : ستيفن. إف ووكر
ترجمة: جميل الضحاك

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٠٩

العنوان الأصلي للكتاب:

# JUNG AND THE JUNGIANS ON MYTH

يونغ واليونغيون والأسطورة / تأليف ستيفن إ ف ووكر ؛ ترجمة جميل الضحاك .- دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٠٩ .- ٢٤٠ ص ؛ ٢٤ سم .

١-١٥٠,١٩ و و ك ي ٢- العنوان ٣- ووكر
٤- الضحاك

مكتبة الأسد

# مقدمة الناشر

النظريات المتعلقة بالأسطورة إن هي إلا نظريات مستمدة من شيء ما يشكل بطانة أو أساساً تحتياً لها، مثل: المجتمع، الثقافة، الأدب والعقل، وتكون الأسطورة تجلياً لهذا الشيء. ويطبق بعض بعض المنظرين، في هذه الموضوعات الأساس، نظرياتهم بأنفسهم على هذه الأسطورة، بينما يترك البعض الآخر هذا الأمر إلى تابعيهم. فبينما نجد فرويد، على سبيل المثال، يحلل باختصار، أسطورة أوويب في كتابه (تفسير الأحلام)، نجد أن التفسير الرائد لهذه الأسطورة، قد ترك لأتباعه من بعده من أمثال: كارل أبراهام وأوتورانك وجيزا روهيم. بيد أن كارل يونغ قام بنفسه بالكثير من تطبيقاته الرائدة، وقد زخرت كتاباته باستحضار العالم الواسع للأساطير.

وهكذا، وفي الوقت الذي لا يمكن فيه لمقدمة تتناول علم النفس اليونغي إلا أن تتعرض لموضوع الأسطورة، فإن كتاب ستيفن إف. ووكر هذا يتميز بأنه يركز على الأسطورة. وهو إذ يكتب مؤيداً دون تعصب خال من النقد، فإنه يُبرز النظرة اليونغية لأصل الأسطورة ووظيفتها، وينظر إلى دور الأسطورة على أنه لا يقتصر على الفرد وحسب، بل وعلى المجتمع. وفي كلتا الحالتين، فإن الوظيفة الرئيسة للأسطورة هي، **التعويض**: أي أن الأسطورة تعمل على دفع الجوانب التي كانت مهملة في الشخصية المجتمعية والفردية إلى ساحة الوعي ومن ثم تعزز التوازن والكمال. إن إنجاز مثل

هذه المهمة يتطلب موقفاً وسطاً بين التماهي الكلي مع الأسطورة، والرفض الكلي لها. ويوضح ووكر، توضيحاً لا لبس فيه، النتائج الحتمية للإفراط في التماهي بالنسبة للمجتمع وللأفراد على حد سواء. ويتميز كتاب ووكر هذا، ليس بالتركيز على الأسطورة وحسب، بل والإعتماد المكثف على خطابات يونغ، ومراسلاته، وملاحظاته في الحلقات الدراسية، بدلاً من الاعتماد على أعماله الكاملة وحدها. كما ويعتمد على السيرة الذاتية ليونغ (ذكريات وتأملات وأحلام)، ما دام يريد الربط ما بين النظرية الونغية والحياة الداخلية ليونغ - أحلامه ورؤاه - وحياته الخارجية، واتصالاته، وعلاقاته، والتحليلات النفسية التي خضع لها، ودراساته وأسفاره. كما ويربط وجهات نظر يونغ بالأحداث **السياسية والثقافية من** زمانه.

ويعمد المؤلف إلى جلاء المفاهيم المختلفة التي عمد اليونغيون أنفسهم إلى جعلها مبهمة في بعض الأحيان. فالغريزة، تصبح متميزة عن النموذج البدئي Archtype، (والنموذج البدئي عن الصورة النموذج بدائية)، والصورة عن الرمز . وهو يشرح مطولاً مثل هذه المصطلحات المتداولة» كوكبة، إسقاط، تضخيم، تفرد: ويوضح الفروق ما بين الأسطورة من جهة، والأحلام والتخيلات من جهة ثانية. وهو أيضاً يولي أهمية خاصة لولع يونغ الشديد بالخيمياء.[1] وإن كان لا يولي أهمية بهذا القدر إلى العرفانية[2].

كما أنه يلفت النظـر إلى أعمال تلامذة يونغ وأتباعه وبخاصة أعمال إيريك نيومان الذي اهتم بخاصة بأساطير **نموذج بدئي الأم الكبرى**، وأعمال ماري

(١) Al chemy: وهي الكيمياء القديمة التي كانت تعمل على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب، وتعمل على العلاج الكلي للأمراض من أجل إطالة العمر.

(٢) GNOSTISESM: الغنوصية أو مذهب العرفان وهي نزعة صوفية تعمل على معرفة الحقائق الدينية وأسرارها بالغوص إلى باطنها وهي مأخوذة عن القبالة اليهودية زي الحكمة المستورة.

لويز فون فرانز التي اهتمــت بحكايات الجن بوصفها تعبيرات عن النموذج البدئــي للذات. كمــا أنه يشرح بالتفصيل تأكيــد اليونغيين المعاصرين على الطبيعة الأسطورية للتجربــة اليومية وليس التجربة العادية فقط، أو التجربة «القمــة». وهــو في الوقت ذاته يصف ويصور الإســراع في حركة العصر الجديــد، والحركة النسوية وحركة الرجــال باتجاه البحث عن الألوهية في الإنســان – البحث الذي بسببه ســوف يجنح علم النفس اليونغي التقليدي إلى التضخيــم: . وأخيراً، يُــبرز ووكر ويلخص. علــم النفس الجذري المتعلــق بالنموذج البدئي لدى كل مــن جيمس هيلمان وديفيد ميللر والذي يؤكد على تعدد الآلهة الإغرير – رومانية أكثر من تأكيده على التوحيد في الكتاب المقدس.

ووكر، المتخصص في ميدان الأدب المقارن، وفي تناوله من وقت لآخر، الأساطير الغربية من أنواع مختلفة لكي يوضح رؤيته النافذة، فإنه يقدم رؤية شفافة ومتفهّمة عن نشوء وتطور المقاربة اليونغية للأسطورة.

**روبرت. إي. سيغال**

## مقدمة:

يشكل هذا الكتاب عرضاً موجزاً وملائماً، وتقديماً لكارل غوستاف يونغ ولبعض أتباعه من المنظرين البارزين للأسطورة. ولم يكن يونغ أكثر فطنة وإثارة للفضول، وفي الوقت ذاته، محيراً وجامح الخيال منه عندما يناقش الأسطورة. فتعليقاته التي قدمها عنها خلال فترة حياته المديدة (1875-1961) تجانف الإختزال أو الاختصار السهل. والقارئ الذي يواجه الأفكار اليونغية حول الأساطير وحضورها في علم النفس والثقافة الحديثين، قد يحتاج، لأول وهلة، لإبقاء ذهنه منفتحاً لكي يتقبل مسبقاً عدداً من الفرضيات الظنية التي تبدو وكأنها تخالف الفطرة السليمة، وبخاصة نظرية يونغ عن اللاوعي الجمعي بوصفه المعين الذي لا ينضب للمخيلة الأسطورية. ومن ثم، سيكتشف القارئ المواظب على البحث، أن يونغ وأتباعه يكشفون عن منظورات نظرية تقدم مزيداً من التبصرات فيما يتعلق بالأهمية العلمنفسية للأسطورة.

وللشروع في هذا البحث عن المعنى يجب على الدارس للأسطورة أن يفهم مسبقاً قدراً لا بأس به من علم النفس اليونغي – «علم النفس التحليلي» – كما يسميها اليونغيون. وهكذا، إن قسماً كبيراً من هذا الكتاب يتبنى عرضاً منهجياً لما يحتاج القارئ أن يعرفه لكي يبدأ الإفادة من الأفكار اليونغية في دراسة النصوص الأسطورية. غالباً ما عانت أعمال المفكرين الرواد من محاولات صادرة عن حُسن النية لتبسيط التعقيدات الموجودة في أفكارهم. وغالباً ما كانت النتيجة هي الوقوع في الإختزالية والتمويه، البعيد عن النقد، على الصعوبات. وأنا آمل ألّا تؤدي محاولتي هذه في تقديم شرح واضح وتطوير للتبسيط المضلِّل للأفكار

اليونغية، بل أن تُشجّع القارئ على التعاطي بفعالية أكبر وبروح نقدية مع الأسس النظرية للفكر اليونغي:

ولما كان يونغ، في غالب الأحيان، يناقش الأسطورة كيفياً وبلا منهجية، فإن الخدمة الثانية التي سوف يقدمها هذا الكتاب إلى قرائه، هي أنه سوف يعطي نبذة عن مقاربات يونغ لدراسة الأسطورة، إلى جانب مقترحاتٍ عن كيفية تطبيق هذه المنظورات النظرية على الأساطير، والنصوص الثقافية التي تكون فيها الأساطير حاضرة وتلعب دوراً رئيساً. ولا شك أن دربّي في ميدان الأدب المقارن سوف تجعلني أفضّل تطبيق النظرية اليونغية عى الأساطير باعتبارها نصوصاً سردية في المقام الأول. بيد أنني آمل أن أسلط الضوء، على الأقل، على بعض الفائدة التي قد تملكها ضمناً المنظورات اليونغية في مجالات أخرى مثل علم الإنسان «الأنتروبولوجيا» والتقاليد الشعبية «فوكلور» والتاريخ والدين والعلوم السياسية.

ولأسباب تتعلق بالتوضيح والإقتباس فإنني لن أقتصر على كتابات يونغ الرئيسة المنشورة في حياته وحسب، بل سأعتمد على ما ورد من أقواله في خطاباته ومراسلاته ومقابلاته وحلقاته الدراسية. فميزة هذه النصوص أنها غالباً ما تعرض بلغة سهلة، ما عجزت كتابات يونغ الرسمية باللغة الألمانية الأكاديمية عن أن تعبّر عنه بمثل هذا الوضوح والجاذبية. إن البطء في ذيوع صيت يونغ، مقارنة بفرويد، يعود جزئياً على الأقل، إلى عزوف الأول عن التعبير عن نفسه بعبارات تسهل على الفهم. فهو بخلاف فرويد، لم يكن يتمتع بصفات المناظر أو المجادل الجماهيري، كما أنه في غالبية كتاباته كان عسيراً على الفهم بالنسبة للقارئ العادي. وهو كذلك، لم ينجح في الوصول إلى الجماهير الأوسع إلا

في السنوات الأخيرة من عمرة وذلك من خلال كتاباته: الرد على أيوب (1957) وسيرته الذاتية الصادرة بعد وفاته «**ذكريات وأحلام وتأملات** 1961-1962» وكذلك مقالته: «مقاربة اللاّوعي» التي كتبت قبيل وفاته بالإنجليزية، وكانت الفصل المفتاحي لكتابه **الإنسان ورموزه**، وهي مقدمة مبسطة لعلم النفس الخاص به كان قد أعدها للنشر بنفسه، وكذلك من خلال كتابه **النفس الخفية**. ولا ريب أنه يمكن العثور على كنوز من الحكمة العميقة في كل منعطف من منعطفات غاباته الأكاديمية بالألمانية، غير أن قيمة آرائه غير الرسمية التي غالباً ما تكون حيوية، فكاهية ماتعة يجب ألا تُغفل أو تُبخس حقها. فمراسلاته إبان شيخوخته، لها قيمة خاصة لأنه منذئذ صار له منظوره الخاص بحياته وأعماله ولم يزده مرور الزمن إلا رسوخاً وتعزيزاً. أما في المناسبات العديدة التي كان عليه فيها أن يتكلم أو يكتب باللغة الإنجليزية – حتى عندما كانت لغته هذه ضعيفة إلا إلى حد ما – فقد ساعدته، ربما، في تحقيق سهولة أكبر ووضوح في صياغاته. لقد كانت ترجماته إلى الإنجليزية (وبخاصة على يد مترجمه الخاص ر. ف. سي هال) ممتازة؛ وما تزال «إنجليزيته السهلة» تصل إلى القراء الأمريكيين مباشرة. إن الإقتباسات المأخوذة عن الإنجليزية، في معظم النصوص المنشورة في العشر أو العشرين السنوات الماضية، تتميز هي الأخرى بأنها لم يُستشهد بها دائماً، ولم تجمع في مقدمات علم النفس اليونغي المعتادة، وبناء عليه قد تكون هذه الإقتباسات ذات قيمة، وقد تكون مفاجئة حتى بالنسبة لليونغيين المتمرسين.

أما ناشر كتابي هذا، السيد روبرت إي. سيغال فقد كان دوماً لطيفاً وداعماً، وناقداً بنّاءً، ويدين له كتابي هذا بالكثير من التشجيع الودود والتفاني في تكريس أقصى معايير الجودة كناشر. وكملاحظة أسطورية – شعرية، خيالية إلى حد ما، أود أن أشكر ربات الجمال الثلاث اللواتي أشرفن على ميلاد كتابي

الصغير هذا: أقدم قرابيني المتواضعة إلى حورية النبع أرتيوذا التي بمياهها عملت على غسل الطفولة فيَّ، وإلى جانيت لمناقشتها الحيوية المثمرة حول يونغ وعلم النفس اليونغي على مدى السنين. وأخيراً، وبشيء من الرهبة إلى ربة الوحي اليونغية الدائمة الشباب (والأنيما غير العادية) ف. سي. يو.

وأهـدي كتابي هذا إلى سوامي سارفاغاتـا ناندا رئيس جمعية راما كريشنا فيدانتا في ماساشوسيتس الذي بدأتُ أستوعبُ إحساسه بأن النفس بوابة الروح.

# الفصل الأول

# - الأسطورة ونماذج بدئية اللاوعي الجمعي -

إن الطريق التي تقود من مفهوم ك. يونغ عن النماذج البدئية في اللاوعي الجمعي، إلى عالم الأسطورة، هي طريق وعرة من الناحية النظرية. لم يكن يونغ فيلسوفاً. لقد نشأت أفكاره عن قفزات حدسية وليس عن تسلسل منطقي، وكانت مصطلحاته الفنية ضبابية إلى حد يقود إلى سوء الفهم على المستوى الشكلي البحت، ولا أتكلم هنا عن الصعوبات الكامنة في ترابط المنظومة الفكرية، تلك الصعوبات الناجمة عن السبر الإستبطاني الشديد للعقل البشري.

في رأيي أن المفتاح في فهم التناول اليونغي للأسطورة يكمن في مفهوم الصورة Image. فقد تميّز علم النفس اليونغي، جذرياً، عن الفرويدية واللاكانية[1] وعلوم النفس الأخرى التي تشدد على مهمة تفسير لغة اللاوعي بتأكيده على الصورة. إن مصطلح **الصورة البدئية** كان يونغ أول من استخدامه ليدل به على ما دعاه فيما بعد **النموذج البدئي** وهو مصطلح استعارة من المؤرخ العظيم ياكوب بورخارد الذي عاش في القرن التاسع عشر. وفي أخريات أيامه قدم يونغ شرحاً يوضح فيه نظريته الخاصة عن النماذج البدئية كحاويات للصور الكامنة في غريزة الإنسان والحيوان على حد سواء، وذلك عندما كتب حول شكل الغريزة:

(١) نسبة إلى عالم النفس الفرنسي جاك لا كان (١٩٠١-١٩٨٠) وهو أحد أعمدة العودة إلى مدرسة فرويد وإلى تقليص دور التجربة البشرية والأخذ بالإعتبار في التحليل النفسي العنصرَ اللّغويَّ أي الطابع النسقي للغة. المترجم

عندما تبرز في الذهن، تبدو كـ «صورة» تعبر عن طبيعة الدافع الغريزي مرئياً ومحسوساً كاللوحة تماماً. فإذا اسطتعنا أن ننظر إلى داخل نفس عث «اليوكا» (نبتة) مثلاً فسنجد فيها نمطاً من أفكار لشخصية روحانية وهي لا تجبر العث على مباشرة فعاليتها الخصيبية وحسب في نبات اليوكا، بل وتساعده على «التعرف» على الحالة برمتها.

ولما كان مصطلح «النموذج البدئي» يدل على اللاوعي وعلى العنصر الذي لا يمكن تمثيله في البنية الغريزية للنفس البشرية فإن المصطلح الأكثر مناسبة للإستخدام ليدل على صورة من صور النموذج البدئي التي لا يمكن أن يمثلها مصطلح «الصورة النموذج - بدئية». وفي كل حال، وحتى لو ثبت أن الصورة النموذج بدئية تفيد في تمييز النموذج البدئي اللاوعي عن الصورة أو ما يمثلها في الوعي الإنساني، فإن كلاً من يونغ ومن تبعه من بعد قد استخدموا تكراراً ومراراً، وإن خطأً، كلمة النموذج البدئي لتدل على الصورة النموذج بدئية أو العكس.

من مستودع الصور النموذج بدئية يتم سحب العناصر «الدوافع الرئيسة النموذج بدئية» للاسطورة. وسواء تمثلت هذه الدوافع عيانياً أو دراماتيكياً أو موسيقياً أو لفظياً فإنها توجد عادة مترابطة في تسلسل وهذا ما ندعوه «الأسطورة». والأساطير، بهذا المعنى، ليست النتاج العفوي المحص للنفس وإنما هي (محكمة ثقافياً). ولقد خلقت الثقافات تنوعاً مذهلاً من مخزون الصور النموذجبدئية للاوعي الجمعي على مدى القرون. إذن تشكل الاسطورة مرآة اللاوعي الجمعي- وهي الأساس النفسي العام للحياة البشرية جمعاء.

فالأساطير إذن، من منظور يونغي، هي أساساً، تمثيلات لمحتويات

أعمـق أعمـاق النفس البشريـة المحكمة ثقافيـاً ، أي: تمثيلات لعـالم النماذج البدئيـة ، وهي تمثـل البنية النموذج بدئيـة الغريزية اللاواعيـة للعقل البشري .

وهـي لا تمثـل هذه البنية في خـواء تاريخي وثقافي بل علـى العكس هي مُعدة ثقافيـاً لتعبر عن وجهة نظر العالَم في زمـان وثقافة محددين ، وكما أن الغرائز البشريـة واحدة **كونياً** فاللاوعي الجمعـي هو واحد كذلك لدى البشر جميعاً .

وإذا كانـت الأساطـير تقدم مثل هذا التنوع المذهل فـإن ذلك يعود إلى الطرق المختلفـة في إبرازها ثقافياً كصور للنفس . إن التنوع الواسع للأساطير والصور الرمزيـة ، لا يدل على رسالة كونية ما أو أسطـورة مفردة تصلح لجميع البشر (كما استنتج جوزيف كامبل) بل على العكس تدل على تنظيم عريزي بشري عام وهو ما تعتبره نظرية علم النفس اليونغي اللاوعي الجمعي . وبما أن اللاوعي الجمعـي هو نفسه لدى الجميع ، فإن اليونغـيين – وبالرغم من هذا التنوع الغني الـذي يقع عليه المـرء في كامل الطيف في عالم الأسطـورة – يزعمون بأن لا شـيء غريباً في الأسطـورة بالنسبة لنا نحن البشـر المعاصرين ولا شيء محددٌ ثقافيـاً تماماً ، وأن كل أسطـورة ، سواء كانت خصوصيـة أو غريبة دخيلة ، فإنهـا تحتوي على إمكانية الكشف غـير المباشر عن جانب مهمل أو غير متوقع في النفس البشرية .

# - الغريزة والنموذج البدئي -

الأساطير، في النهاية، –حسب المصطلح اليونغي– هي تعبيرات عن النماذج البدئية. ولكن: ما هو النموذج البدئي؟

لقد حاول يونغ في أوقات وطرق مختلفة أن يحدد هذه العبارة المفتاح. فمثلاً، في العام ١٩٥٩ أرسل له طالب من طلاب علم الحيوان في جامعة زيوريخ، بعض النسخ من منشوراته العلمية، وكان هذا الطالب يعتبر يونغ شيخاً حكيماً أو «غورو» Guru (أي المرشد الروحي في الديانة الهندوسية، وهي الكلمة التي استخدمها يونغ في ردّه الودي على رسالة الطالب). وفي رده على رسالة الطالب هذا أعاد يونغ صياغة تعريفه «النموذج البدئي» بعبارات تدخل في نطاق اهتمامات الطالب البيولوجية. فكتب له: النموذج البدئي، بالنسبة لي، هو صورة لتسلسلِ أحداثٍ محتملٍ، تيار اعتيادي للطاقة النفسية. وهو، قد يكون هنا، معادلاً للنمط البيولوجي للسلوك.» وكان يونغ، وعلى مدى سنوات، كثيراً ما يتفكّر بالعلاقة ما بين النموذج البدئي، ونمط السلوك. غير أن صياغته الأخيرة هذه، تبين من جديد، البعد البيولوجي للنماذج البدئية في اللاوعي الجمعي مع نوع ما من الوضوح؛ وهذه الصياغة أيضاً، تسير على خط واحد مع تعريفاته السابقة، التي أكد فيها أن النماذج البدئية تمثل جوانب مختلفة للبنية الغريزية لدى البشر بقدر ما هم مخلوقاتُ غريزةٍ كالحيوان.

وفيما بعد من السنة ذاتها حدد يونغ للطالب في رسالة له بالإنجليزية معنى النماذج البدئية كـ «أشكال عريزية» ووضع بعد ذلك، خطاً تحت معظم الجمل التالية: «إنها ليست أفكاراً موروثة ولكنها غرائز» أشكال وليست محتويات.

وفي رسالة أخرى بالإنجليزية أيضاً، وبعد أشهر قليلة بدا يونغ أقرب إلى مساواة النماذج البدئية بالغرائز. وقال: «غرائزنا (النماذج البدئية) هي حقائق بيولوجية». ويمضي موضحاً لـ «تلقائية» النموذج البدئي و «علاقته الوظيفية بالحالة الفعلية» مع إشارة خاصة إلى النموذج البدئي للـ «كينونة الإلهية المساعدة». فعندما يشعر الناس بخطرٍ ما: «حتى الناس الذين لا يمكنهم التباهي بمعتقد ديني معين، يجدون أنفسهم مجبرين، خوفاً، على ترديد الصلوات بحماسة.» ويوضح أنه نتيجة لهذه الصلوات، يتكوكب[1] النموذج البدئي «للكينونة الإلهية المساعدة» بسبب خضوعهم. وقد يتدخل فعلياً بقوة غير متوقعة أو باندفاع مخلّص غيرِ محسوب مؤدياً، في اللحظة الأخيرة، إلى انعطاف في الحالة المهدِّدة ما يولد شعوراً بالمعجزة». وبهذه الطريقة يستمر يونغ، في أخريات أيامه المهنية، بالتوكيد على الرابطة الوثيقة بين المجال البيولوجي والمجال السايكولوجي، بين الأنماط السلوكية القائمة على الغريزة ونماذجبدئية اللاوعي الجمعي.

لندققَ أكثر في الترابط بين الغريزة والنموذج البدئي في فكر يونغ: ففي آخر مقالة كتبها للنشر، مقالة عام ١٩٦١ «مقاربة اللاوعي» المكتوبة بالإنجليزية لكتابه «الإنسان ورموزه» قام يونغ بمحاولته الأخيرة لتوضيح العلاقة بين «الغرائز والنماذج البدئية» بالعبارات التالية: ما ندعوه غرائز هي بالضبط دوافع فيزيولوجية تُدرك بالحواس. ولكنها في الوقت ذاته تظهر كتخيلات، وغالباً ما تُفصح

(١): المعنى اللغوي: يتجمع في كوكبة. يسطع. والمعنى الإصلاحي: مجموعة من الأفكار المشوبة بالعاطفة والإنفعال والمكبوتة جزئياً أو كلياً تدور حول موضوع واحد وتخضع لمفعول التداعي.

عن نفسها بالصور الرمزية فقط. هذا الإفصاح هو ما أدعوه بالنماذج البدئية.» ويستخدم يونغ واليونغيون مراراً مصطلح «النموذج البدئي» ليدل على «الصورة النموذجية» لكن لا حاجة للّف والدوران: فمن الواضح مرة أخرى أن مصطلح «صورة» هو المفتاح لفهم النماذج البدئية بينما هذه ليست مفهومة بحد ذاتها بل تُعرف من آثارها، أي من خلال الصورة التي تُنتجها في العقل. هذه الصور هي «آثارها» النفسية بالطريقة نفسها التي تكون فيها الأفعال هي الآثار الطبيعية للدوافع النفسانية الغريزية.

غير أن النماذج البدئية لا تعبر عن نفسها من خلال الصورة المعكوسة سلباً على مرآة العقل وحسب، وإنما من خلال نوع من الأثر الإيحائي الذي ينزع، مثل الغرائز، إلى الحض على الفعل. وفي عام ١٩٥١ جرت مقابلة مع يونغ وتم تصوير فيلم في بيته في كوزناخت – زيوريخ، أجرى المقابلة معه عالم النفس ريتشارد إيفانز من جامعة هيوستن الذي طلب منه في المقابلة الأولى، أن يتوسع في شرح مفهومه عن النماذج البدئية فعرض يونغ «النمط السلوكي» للحيوانات مستشهداً بمثاله المفضل عن الطريقة التي يبني فيها طائر الحباك[1] عشه. ثم عدل في قياس التمثيل بقوله: إن هذا الطائر قد لا يكون أو يكون واعياً للصورة العقلية وهو ينسج عشه، وذلك يعني أن الصورة النموذج – بدئية قد لا تكون حاضرة في استجابة الحيوان لأنماط السلوك الغريزي، كما هو الأرجح مع البشر. ويضيف بأن الصلة الوثيقة بين مثل هذه الأنماط السلوكية لدى الحيوان وحياة البشر يمكن أن تُلاحظ في حالات مثل: «عندما تستحوذك حالة عاطفية ما أو سحر، وتتصرف بطريقة مُعينة لم تكن تتوقعها أبداً». هذا النوع من التصرف العشوائي ينبع من «الأثر الإيحائي» للنموذج البدئي.

---

(١) طائر بارع في نسج عشه من العيدان.

ويوضح يونغ مثل هذا الفعل بالعودة إلى حادثة مشهورة في التاريخ السويسري، ألا وهي حادثة اغتيال البريخت الأول على يد ابن أخيه يوهانز وعصبته في العام ١٣٠٨ وكانت هذه العصبة ترافقه في نزهة على صهوات الجياد. فظلوا فريسة للشك والتردد في اتخاذ القرار غير قادرين على الاستعداد لقتله. لكن في اللحظة التي عبر فيها نهر ديوس قرب زيوريخ، انقضوا عليه فجأة: تقلب القلب هذا - في رأي يونغ - يشير إلى قوة «الأثر الإيحائي» للنموذج البدئي «لممرّ المخاضة» الذي تكوكب (تحفّز وسطع) في لا وعيهم. منظر ألبريخت وهو يخوض النهر راكباً أوحى إلى يوهانزو ورجاله بالحاجة المجازية «لاجتياز الروبيكون(*)» واتخاذ القرار بالعمل على قتل الملك. وقد علق يونغ في مكان آخر على الحادثة:

> المخاضة هي المكمن الطبيعي، المكان الذي يقتل فيه البطل التنين. عندئذ وجده يوهانز فجأة في داخله لكي يقوم بالعمل. لقد تكوكب النموذج البدئي لديه (١).

إذن، ما هو البرهان على أن النماذج البدئية موجودة بالفعل؟ يبدو أن يونغ مقتنع بالحجّة أن البرهان العلمي الوحيد على الفرضية الظنية العلمية يكمن في «قابليتها للتطبيق» أي أن «فكرة النموذج البدئي هي التي توضح وتفسر أكثر من أي نظرية» غير أن الآخرين قد لا يقتنعون بسهولة، ما دام أيُّ جدال حول وجود النماذج البدئية والغرائز لا يمكن أن يقوم إلا على أساس وجود مظاهرها

(*) الروبيكون نهير في شمال إيطاليا كان يشكل جزءاً من الحدود بين الجمهورية الرومانية والولايات التابعة لها، اجتازه يوليوس قيصر عام ٤٩ ق.م مشعلاً بذلك الحرب الأهلية التي جعلت منه سيد روما. والحاجة المجازية أو الإستعارية هي اللغة التي تزودنا بالمعلومات عن التوتر الغريزي، وتهدف أي زيادة تصوير المعنى. المترجم

المحسوسة. فالوقوع في الحب و«الحالات الأخرى النموذج بدئية»، كما قد يزعم البعض، تنحدر من عوامل شرطية لها «الأولوية» في العقل البشري، سواء دعيت هذه العوامل نماذجَ بدئيةٍ أو غرائز. غير أن وجود مثل هذه الحالات، لاتقدم، بحد ذاتها، أي برهان محدد على وجود النماذج البدئية للّاوعي الجمعي؛ وأخيراً، قد يكون وجود النماذج البدئية فرضية ظنية (*) مفيدة.

لقد رسخت فكرة الأساس البيولوجي للنماذج البدئية في ذهن يونغ في سنواته الأخيرة، وعليه: هل يعتبر النماذج البدئية، تلك «الهبات الحية... التي تنجز أفكارنا ومشاعرنا وأفعالنا، وتؤثر عليها باستمرار؟» هل يعتبرها متوارثة بالمورثات؟ لقد كتب إلى زميله الانكليزي مايكل فورد هام في عام ١٩٥٨ مؤكداً أننا «نتبع أنماطاً كما تفعل طيور الحباك» ويمضي قائلاً: إن «الزعم بأن النماذج البدئية وراثية هو الاحتمال الأرجح من أن تكون قد انحدرت إلينا بالتقاليد والعادات، وذلك لأسباب عدة». ومع ذلك، وفي آخر تحليل له يقول: «إنها مسألة ثانوية تماماً»، أن تكون النماذج البدئية موروثة. فحقيقة وجودها لا سبب وجودها هي المسألة الأولى والأهم بالنسبة له.

ما زال يشعر بالارتياح لفكرة «النماذج البدئية الموروثة»، لكنه الشكل لاالمضمون هو المتوارث. الشكل: مثلاً، القدرة الغريزية على اختبار الرغبة الجنسية. والمضمون: الطريقة الخاصة التي يختبر بها الفرد أو يتصور الرغبة الجنسية. وفي مقدمة كتبت في عام ١٩٤٨ للطبعة الثالثة لمقالة سابقة عام ١٩٠٥ «أهمية الأب في مصير الفرد» يشير يونغ عدة مرات إلى البنية الموروثة للشخصية الإنسانية التي «دُفعت» عليها جميع أنواع الحالات الإنسانية الطبيعية، ويفسّر

(*) Hypothesis: الفرضية الظنية رأي علمي لم تثبت صحته بعد.

هذه «الدمغة» بناء على حقيقة أن هذه الحالات قد جرت مراراً وتكراراً على مدى التاريخ الطويل للجنس البشري.

أثر فرويد تأثيراً كبيراً على وضع يونغ المبكر. فقد اعتقد مبدئياً أن المعوقات التي تعوق الصحة النفسية، قد تشكلت من المحتويات المنسية منذ مرحلة الطفولة؛ وصار يعتقد أن ثوابت الحياة الإنسانية – القيود الموضوعة على الأنشطة العفوية– هي نتيجة لأنماط ترسخت، ليس فقط في مرحلة الطفولة، بل وبشكل أساس، في مسيرة التطور الإنساني. هذه الأنماط، من المحتمل وجودها مع الولادة لدى كل فرد كجزء من «القِوام الغريزي» البشري العام. وفي مقدمةٍ له في أول إسهاماته المشتركة مع كارل كيريني ١٩٤١-١٩٤٢. «مقالاتٌ حول الأسطورة» خمن أن العناصر التركيبية الجمعية في النفس قد انتقلت بالوراثة بالطريقة ذاتها التي تنتقل بها الجوانب العضوية في الجسم. وفي مقالة له بعد ذلك، عن «الإنسان ورموزه» كُتبت قُبيل وفاته، أعلن أن النماذج البدئية هي «من أصل غير معروف».

ربما كانت أسهل طريقة لمناقشة هذا الإسهاب الممل والطرق الوعرة لنظرية يونـغ، هي آلا نفرض عليـه الصرامة المنطقية التي يتحلى بهـا المفكر المنهجي، لأنـه لم يكن كذلـك، بل ينبغي أن نثمّـن «التجريبيـة» في صياغته: «التجريب المؤقـت». فهو كتجريبي يعتمد التجربة العملية والملاحظة فقط، ويبقى مفتوحاً علـى احتمال الوصول إلى نتائج جديدة قائمـة على معطيات جديدة وتطورات جديـدة. قد يكون من الحكمة بمـكان أن نستنتج أن النمـاذج البدئية، بالنسبة ليونـغ، قد تكون موروثة، بيد أن أصلها النهائـي، بيولوجياً كان أو نفسانياً، يبقى غامضاً إلى حد ما.

«اللاوعي الجمعي» هو المصطلح الذي استحوذ «بمركزية أكبر» على إسهامات يونغ الخاصة بدراسة الأسطورة. وعندما سئل، في آخر أيامه، عن الأسطورة أو الفكرة المركزية التي جعلت من حياته ذات معنى أجاب دون تردد: اللاوعي الجمعي.

وينتمي اللاوعي الجمعي إلى نوع من الأفكار التي تفترض طبيعة بشرية كونية، إن لم تكن أزلية فهي، على الأقل، بطيئة التغيير. مفهوم الطبيعة البشرية الكونية كان أحد الأفكار الديمقراطية العظيمة في عصر التنوير سواء التي عبر عنها روسو باستحضار البشرية في حالتها الطبيعية، أو كما طورها الرومانسيون أمثال هنري ديفيد ثورو في مؤلفه Walden «الحياة في الغابات» الذي يستخدم التناظر البيولوجي(*) كما فعل يونغ: «لم يكن للتحسينات التي مرت على الإنسان على العصور سوى أثر ضئيل على قوانين وجوده الأساسية؛ كما هو الحال بالنسبة لهيكلنا العظمي الذي – ربما – لا يختلف كثيراً عن الهيكل العظمي لأسلافنا».

وفي مقالة له عن «النماذج البدئية في اللاوعي الجمعي» يعطي يونغ وصفاً موجزاً ودقيقاً للاوعي الجمعي كـ «صورة» لنتائج التطور النفسي الطويل للبشرية.

– اللاوعي الجمعي، ولأنه مخزون الخبرة الإنسانية
وفي الوقت ذاته هو الشرط المسبق لهذه الخبرة، فهو
صورة العالم التي استغرق تشكلها دهوراً. في هذه
الصورة تبلورت سمات معينة عبر الزمن، النماذج

(*) التناظر الوظيفي أو التشابه الجزئي وهو تشابه في الوظيفة واختلاف في التركيب.

البدئية أو المسيطرات. إنها القوى المسيطرة، الآلهة،
صور القوانين المسيطرة والمبادئ، وصور الأحداث
النمطية التي تحدث بانتظام في دائرة خبرة النفس

تنتمي النماذج البدئية، كبنيات موروثة، إلى اللاوعي الجمعي للجنس البشري لتشكل، ربما، الصور والقوانين الجوهرية للطبيعة البشرية مع تطور البشرية البطيء عبر العصور. ويوجد من النماذج البدئية بقدر ما توجد «حالات بشرية طبيعية وعادية»، وعلاقات هي تشرف عليها وتوجهها بدءاً من الدخول في عراك «غريزة الإمساك بالخناق» التي حللها ستيفن كرين في «الشارة الحمراء للشجاعة»، إلى الوقوع في الحب كروميو وجولييت. لقد استشهدنا من قبل باستحضار يونغ وتصويره لنوعين من النماذج البدئية: النموذج البدئي لـ «كينونة الإلهية المساعدة»، والنموذج البدئي للمخاضة (في النهر). ولسوف يُذكر فيما بعد، أن فرويد هو من اكتشف أول نموذج بدئي – مشكلة سفاح المحارم أو عقدة أوديب. لكن فرويد – لسوء الحظ – فسره تفسيراً شخصانياً بحتاً. ولقد ناقش يونغ نماذج بدئية رئيسة أخرى شملت نماذجبدئية للأم والأب والطفل والأنيما والأنيموس والمحتال والذات.

وهكذا فإن قائمة النماذج البدئية لا تنتهي تقريباً مادام، كما يقال، كل نموذج بدئي يتطابق مع تنوع ما في الوضع البشري. فالنموذج البدئي يهيء ويدفع الكائنات البشرية للاستجابة غريزياً وتلقائياً في حضرة الأبوين والأطفال والأحبة من الجنسين، وهلّم جرا. والمرء، في رأي يونغ، لا يكتشف ما هي الأم عن طريق التجربة وحدها وإنما عن طريق النموذج البدئي الأمّي (نسبة إلى الأم) هو الذي يهيء المرءَ مسبقاً لكي يكتشف أن في العالم (أمّاً). فالتجربة الفعلية من

لحم ودم، التي تمارس الأمومة، هي التي «تكوكب فقط أو «تحفّز»(*) النموذج البدئي الأمي. والبشر بطبعهم يميلون إلى البحث عن شيء ما يشبه الأم، لأن النمط السلوكي لأنْ نكون «مشمولين برعاية الأم» هو شيء مطبوع مسبقاً في لاوعينا من قِبل النموذج البدئي الأمّي.

وبطريقة مشابهة، فإن حضور شخص جذاب جنسياً من الجنس الآخر يكوكب الأنيما أو الأنيموس. لقد أصبح واضحاً، بعد كتاب مايكل فوكولت: «تاريخ النشاط الجنسي» بخاصة، أن النشاط الجنسي للبشر ذا بنية إجتماعية أكثر بكثير مما كان عليه في السابق، ومع ذلك، فالرغبة الجنسية لم تنشأ «فقط» من تجربتنا في هذا العالم، ولا أظهرت نفسها «فقط» على طول الخط الذي رسمته ثقافتنا ومجتمعنا. ومهما نكن أهمية العقل أو التجربة أو العادة والقرارات الأخلاقية الفردية الواعية، في توجيه رغباتنا والتعبير عنها، فإننا نستجيب تلقائياً إلى من يثيرنا حُضوره جنسياً دون أن نعرف السبب تماماً، وذلك بسبب النماذج البدئية: الأنيما / الأنيموس اللاواعية الموجودة لدينا مسبقاً ومنذ الولادة. وعندما تتكوكب هذه النماذج البدئية، أو تتعرض للإثارة بحضور أحد ما جذاب، فإنها تمارس ضغطها علينا فنستجيب لها «بالرغم منا» كما يقول العشاق.

ويبقى السؤال، بالطبع، قائماً فيما إذا كان الأساس النموذج بدئي هو نفسه لدى البشرية كافة، أم أنه يختلف من مجموعة عرقية إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى. وفي الثلاثينات من القرن العشرين صدرت عن يونغ بعض الملاحظات التي تفتقر إلى اللباقة، وتزعم بأن النفس اليهودية تختلف عن النفس الآرية، وأن النفس الأوربية تختلف عن الآسيوية. ومع أنه، من الواضح،

(*) في كتاب أرسله يونغ إلى الأب فيكتور وايت في ١٣ شباط فبراير ١٩٤٦ استعمل فيه كلمة يحفز Stimulate كمرادف قريب للمصطلح اليونغي يكوكب Constillate.

وبالعودة إلى الماضي، أنه لم يكن عنصرياً ولا متعاطفاً مع النازية الألمانية، وأنه في الثلاثينات من ذلك القرن، كان يُنعت في أسوء الأحوال، بالساذج سياسياً فيما يتعلق بالأخطار المتمثلة في الحكم النازي[1]، فإن طروحاته تضمنت فكرة الفروقات النفسية القائمة على أساس العرق وإمكانية تسويغ التمييز العنصري بإشارته إلى الفروقات المزعومة والتفاوت في توارث النماذج البدئية النفسية[2].

ولحسن الحظ أنه، في إشاراته كلها ما خلا فترات متقطعة في الثلاثينات، كان مواظباً على اعتبار نماذجبدئية اللاوعي الجمعي إرثاً بشرياً عاماً لدى البشرية جمعاء. وإليك مثالاً واحداً يحدد موقع يونغ ويوضحه جيداً: في الأعوام ١٩٣٤-١٩٣٩. كان يعقد الحلقات الدرسية لمجموعات صغيرة من الطلاب والزملاء في نادي علم النفس في زيوريخ حول كتاب نيتشه: «هكذا تكلم ذراديشت». وفي سياق الحديث عن تأثير شخصية الحكيم الفارسي زراد يشت القوية على نفسية نيتشه، سأله أحد الطلاب الذي نعت شخصية الحكيم الفارسي «بنموذجبدئي العرق الأجنبي» فيما إذا كان قد شعر بأي أهمية خاصة لهذه القوة اللاواعية لدى زراديشت والتي تنتمي إلى عرق آخر؛ فأجابه يونغ بلغة إنجليزية غير صحيحة تماماً بأنه «لا توجد نماذج بدئية غريبة «أي أجنبية»، فكلها تخص البشرية، وكل واحد من البشر يمتلك نفساً جوهرية ومن ثم نماذج بدئية كبقية الأعراق»

وإذا كانت النماذج البدئية تشكل القِوام الغريزي العام لجميع البشر، فلماذا هذا التنوع المذهل كله؟ للإجابة على هذا **الإعتراض** المحتمل على نظرية الوراثة النموذج بدئية الفردية يصبح من الضروري التمييز بين النموذج البدئي والصورة النموذج بدئية.

# النموذج البدئي والصورة النموذج بدئية

النموذج البدئي ليس هو الصورة النموذجبدئية ذاتها وليس تمثيلاً لها بالرغم من أن اليونغيين، ويونغ نفسه، كثيراً ما يستخدمون مصطلح «النموذج البدئي» عندما يقصدون عملياً مصطلح «الصورة النموذجبدئية» ولو أنهم عملوا على التمييز بين المصطلحين، لأمكن تجنب الكثير من سوء التفاهم الذي يمكن تجنبه. ولقد عمل يونغ من جانبه، ومن وقت لآخر، على توضيح هذا الفرق وكتب إلى مترجمه ر. ف. هول يقول له، بعدما صرف نصف عمره في إنتاج سوء التفاهم: إن الصورة النموذجبدئية القابلة للإدراك، هي ليست مثيلة للصيغة – الفكرة – المتوارثة، (أي النموذج بدئي) التي تتيح عدداً غير محدود من التعبيرات الإمبريقية (التجريبية) المبنية على التجربة العملية وحدها وليس على العلم والنظريات». إن استخدام مصطلح «النموذج البدئي» ومصطلح «الصورة النموذجبدئية» اللذان أقرهما العرف اليونغي، هو استخدام مشوش وغير مسوّغ، بعد أن أوضح يونغ نفسه ذلك في مناسبات عدة بأن الصورة النموذجبدئية «ليست مثيلة النموذج البدئي ذاته» الذي لا يمكن معرفته بالعقل الواعي. وبما أن الصورة، في الحقيقة، هي «الصيغة الرمزية للغريزة ذاتها»، فهي «وسيلتنا الوحيدة للتعرف على مظهر الحالة الغريزية أي النموذجبدئية

الفروق بين النموذج البدئي والصورة النموذجبدئية تتضمن مايلي:

1– قد يكون النموذج البدئي متوارثاً، بينما الصورة النموذجبدئية ليست كذلك. ويقدم يونغ مراراً، مثالاً على التشابه الجزئي أو التناظر للنموذج البدئي مع

النظام المحوري غير المرئي في البلور الذي يقوم بصنع البيئة البلورية في السائل الأم أي الأصلي، مع أنه ليس له وجود مادي بذاته» فـ «الشكل» (النموذج البدئي) يشبه النظام المحوري للبلور في أنه «إمكانية لها الأولوية»، فهو إذن محدد وموروث. بينما «المضمون» (الصورة النموذجبدئية)، هو نتيجة لصيرورة النموذج البدئي واعياً ومليئاً بمادة الخبرة الواعية.

2- «النموذج البدئي»، وبسبب كونه فوق المعرفة المادية ويدرك بعين العقل، بالمعنى الكانتي، فلا يمكن تمثيله؛ لا تمكن معرفته مباشرةً، بل يمكن الاستدلال عليه من آثاره. فعندما يقع أحد ما في الحب، مثلاً، فإن النموذج البدئي (الأنيما أو الأنيموس) يكون قد تكوكب أو تحفّز» وهنا لا يكون هذا «الأحد ما» قد أدرك أو تلقّى النموذج البدئي ذاته وإنما اختبر آثاره؛ فالمرء يقع في الحب دون أن يعرف كيف ولماذا. فالنمط الغريزي / النموذج البدئي ذاته، يبقى خفياً عن الوعي، ولهذا السبب يبدو أثر النموذج البدئي (الوقوع في الحب) عفوياً وبدون أي سبب هام ظاهر.

وعلى العكس من ذلك، فإن الصورة النموذجبدئية، يمكن إدراكها كما في الأحلام والرؤى والتخيلات. إنها صور غامضة لكنها مبهرة بالنسبة للمحبين و العشاق، وهي مدينة أكثر إلى أثر الأنيما والأنيموس اللذين يتكوكبان، أكثر مما هي مدينة لأي إدراكٍ حقيقي لشخص المحبوب الذي ينتاب مخيلة المحب. كما ويمكن لهذه الصور النموذجبدئية أن تتمثل في معنى الرموز الثقافية. فمثلاً، صورة القلب الذي يخترقه سهم، المرسومة على جدار أو على بطاقة عيد العشاق المرسلة إلى المحبوب إنما هي تمثيل ثقافتنا الفني لإحدى الصور النموذجبدئية التي يمكن تلقيها والمرتبطة بالحب. فالنموذج البدئي، بالطبع، لا يمكن تمثيله مباشرة بأكثر من جوهر أو بالنظام المحوري للبلور.

3– يوجد نموذج بدئي واحد لكل حالة بشرية، غير أن هناك «عدد غير محدود من التعبيرات المبنية على الملاحظة والتجربة فقط، لكل نموذج بدئي. أي أنه لا يوجد عدد كبير من الأنشطة والأنماط الفكرية الخاصة بكل نموذج بدئي وحسب، بل يوجد عدد كبير من الصور النموذجبدئية. وهكذا فإن بإمكان النموذج البدئي الواحد أن يُنتج عدداً غير محدود من الصور النموذجبدئية التي يمكن القول إنها «تشخيصات» أو «معاينة» لذلك النموذج البدئي. إن تماثيل الآلهة والآلهات هي مثالات للصور النموذجبدئية وليس للنموذج البدئي.

4– النماذج البدئية هي شروط أكثر منها أسباب بحته. فهي تشترط خبرتنا في الأوضاع والحالات الحياتية، ولكنها تبقى بعيدة كلياً عن تحديد شكل خبرتنا، وهي تعبّر عن نفسها بمختلف أنواع «الصور النموذجبدئية» التي بإمكانها أن تتطور ثقافياً إلى أساطير ورموز. فلو كانت النماذج البدئية أسباباً كافية – لو كان بإمكانها تحديد أفعالنا وتمثيلاتنا العقلية تماماً – لفرضت على وعينا التسليم بصور عنها محددة ومقررة سلفاً، ولكنها لا تغفل. فالصور النموذجبدئية لا تختلف من ثقافة إلى أخرى وحسب، بل وأيضاً ضمن الثقافة الواحدة».

وبالرغم من الفروق بين «النماذج البدئية» و «الصور النموذجبدئية» فإن مصطلح «نموذج بدئي» كما يستخدمها عملياً يونغ واليونغيون، قد يدل على الإثنين معاً. وفي هذه الحالة، السياق وحده، هو الذي يسمح بتبيان الفرق. والأسوأ في الأمر أن «الرمز» الذي هو التمثيل المتطور والمحكم ثقافياً في الأسطورة والفن والشعائر، غالباً ما يُستخدم في مكان «الصورة النموذجبدئية» التي هي تمثيلات تلقائية في الأحلام والتخيلات والرؤى.

لم يكـن يونغ فيلسوفاً محترفـاً؛ وعندما كان يواجَـه باعتراضات فلسفية

علـى نظريته المتعلقة بالنماذج البدئيـة ، كان غالباً ما يلوذ بنظرية الطب التجريبي العلمية ، وهي فلسفة شبابه وممارسته للطب في وقت مبكر. وعندما كان يواجَه بالتحـدي ، كان يتهرب مـن المناقشة بحجـة أن اهتمامه الوحيد كعـالم هو بـ «الظواهـر التي يمكن التحقـق منها». وقد كتب مـرة إلى الفيلسوف الوجودي والمحلـل النفساني السويسري ميدراد بوسّ الـذي تساءل عن صحة مزاعمه في نظريتـه ، كتب يقول: لا أملك فلسفة للنموذج البدئي. كل ما أملكُ هو الخبرة بـه». وهو كشخص قرأ (كانت) في مطلـع حياته ، وأفاد منه ، احتج بأنه ، ما دام عالَم النموذج البدئي يقع خارج نطاق الوجود المادي ، فإنه ، بالرغم من كل الأهـداف الفعليـة ، يبقى لا يمكن معرفته: «ما يقع خـارج نطاق الوجود المادي هـو الـذي ، ببساطة ، لا نعيه». غير أنه أضاف: «لا يمكـن إثبات أن هذا الأمر سيبقـى مستمـراً أم أنه وقتي». وكان المرة تلو الأخـرى يؤكد على أنه لم يكن يعمـل عرضاً ميتافيزيقياً للأشياء التي لا يمكـن معرفتها بل ، ببساطة ، هو يصف ظاهرة نفسانية.

ومع ذلك ، كان يونغ على الدوام يريد إعادة التفكير بمزاعمه ، وفي أغلب الأحيان ، استجابة لبعض التساؤلات من مراسليه. وكما قال في رده على أحد الذين سألوه توضيح الفرق بين النموذج البدئي والصورة النموذجبدئية:

النموذج البدئي للمسيح ، هو مفهوم زائف ، كما نقول.

فالمسيح ليس نموذجاً بدئياً بل تشخيص له. وهذا ما تعكسه

«فكرة النموذج البدئي» للإنسان... الروحاني (مقابل الدنيوي)

المسيح ، يسوع ، ميتراس ، أوزيرس ، أودنيس وبوزا كلهم

صور عيانية أو تشخيصاتٍ «صور نموذج بدئية» للنموذج
البدئي الذي لا يمكن تمثيله والذي أُدعوه الإنسان (مستعيراً
التسمية من سِفري حزقيال ودانيال).

وعلينا الآن أن نمضي في تفحص كيف تشكل الصورة النموذجبدئية جسراً ما بين النماذج الأصلية والأساطير، ويبقى علينا بعد، معرفة كيف تتوصل النماذج البدئية بالضبط (كعوامل حاسمة للمخيلة والسلوك، لاوعية، ولها الأولوية،) إلى الإدراك الإستبطاني الواعي في العقل البشري بخاصة على شكل ما يدعى بالصور الأسطورية.

## - الصور النموذجبدئية والأسطورة -

في رسالةٍ من يونغ إلى ميغويل سيرانو الدبلوماسي والشاعر التشيلي الذي تكلم معه في عدة مناسبات هامة في السنتين الأخيرتين من حياته، كتب له ملغّزاً، عن النماذج البدئية، ليس فقط كعوامل حاسمة لها الأولوية ومحددة تجريدياً كـ «تجليات نفسانية للغرائز» ولكن أيضاً كـ «مملكة حيوانية مستقلة بذاتها، ومزودة بذاتها بنوعٍ من الوعي والحياة النفسية، » ويضيف «وسواء دعوناها آلهة أو شياطين أو صوراً وهمية، فهي موجودة وتقوم بوظيفتها وتولد من جديد مع كل جيل.

قد يتصور المرء، لأول وهلة، أن يونغ يتكلم عن الصور النموذجبدئية دونما اكتراث، بينما يقصد خفيةً النماذج البدئية، ما دام المرء بتصوره يمكنه أن ينسب «نوعاً من الوعي» إلى «التشخيص» الأسطوري لنموذج بدئي وليكن فينوس أو كيوبيد أو ووتان. لكن الحالة ليست كذلك. ففي الرسالة ذاتها يميز يونغ بدقة، هذه الكائنات الغريبة المحيونة (من مملكة الحيوان) التي هي «ليست بشرية تماماً» – هذه النماذج البدئية «الحية» يميزها يونغ عن الصور النموذجبدئية المتنوعة والمتبدلة، التي يمكن أن تمثلها. ثم يكتب عنها «إنها أشكال أساسية، ولكنها ليست الصور الجلية المشخصة أو بطريقة أخرى، ليست مدركة بالحواس. إنها تملك درجة عالية من الإستقلالية التي لا تختفي عندما تتغير الصور الجلية.

ويونغ، كي يوضح العلاقة بين «الشكل والأساس» و «الصورة الجلية»

فإنه يأتي بالمثل المتعلق بالإله الجرماني القديم ووتان(*). واسم ووتان الذي يمتّ إلى الألوهية، يدل على «صورة جلية» - على صورة نموذجبدئية معينة أصبحت عبر عملية التطور الثقافي متمثلة في البطل في عدد من الحكايات الأسطورية. »الشكل الأساس« هو البطانة التحتية للصور الجلية المختلفة: هو «ظاهرة» ووتان. ويرى يونغ أن هذه الظاهرة تعمل من وراء ما سماه «الكارثة الروحانية» للاشتراكية الوطنية. وفي العام ١٩٣٦ كتب مقالة زعم فيها أن حركة هتلر هي «الووتان المتجول يتحرك» وأن ألمانيا هي «أرض الكوارث الروحانية» قد لجأت إلى قوة النموذج البدئي ووضعت نفسها بتهور، بين يدي إله العاصفة والجنون.

ربما كانت إرادة يونغ في «تشخيص» نماذجبدئية اللاوعي هي البعد الأكثر إثارة للجدل في نظريته. فهو مرة يصف النماذج البدئية بالتعبيرات العقلية للغرائز، ومرة أخرى يصفها بالكائنات المحيونة التي تملك وعياً بحد ذاتها، وفي بعض الأحيان يبدو وكأنه يستبدل النظرة الشعرية والمؤمنة بتعدد الآلهة، للنماذج البدئية بنموذج علمي بيولوجي أكثر اعتدالاً.

وكما أشار أنتوني ستور: إن ميل يونغ إلى «التشخيص»، كان السمة الغالبة على فكره خلال حياته كلها. وفي الحقيقة، هناك شاعر داخل يونغ، كما اعترف هو نفسه؛ شاعر «يحتقر اللغة العلمية العقلانية»، وهو، «في وصفه للعمليات والمراحل الحية للنفس» يعطي «الأولوية للطريقة الأسطورية الدرامية في التفكير، يعطيها عن عمد ووعي» وهو، بعمله هذا، يعمل كمفكر في علم الأسطورة، ويبرهن بوضوح على قدرته غير العادية، ليس فقط بالتأكيد على الرؤية القديمة لعالَم الأسطورة، بل ويعمل من داخلها ويتبناها كما لو كانت له.

إن علاقة يونغ التقمصية، بالرؤية الأسطورية للعالم القديم، تنحدر، في جزء منها، من مسحة قَدَرية في شخصيته. فقد كتب إلى سيرانو بلهجة يشوبها

(*) إله الريح والعاصفة.

التشاؤم المسوَّغ، بعد حربين عالميتين. والمحرقة، واختراع الأسلحة النووية التي قضت على الكثير من الآمال العقلانية فيما يخص مستقبل البشرية، بعد هذا كله، الذي عايشه في حياته، كتب إلى سيرانو يصف حالة الإنسان ويقول: الكائن البشري، الذي عمل وناورَ بقوى نموذج بدئية، بدلاً من العمل بـ (إرادته الحرة)، عمل بأنانيته الإعتباطية ووعيه المحدود». هذا الكائن البشري، تلقى إشاراتٍ تنبئ عن أنه ليس متحكماً كلياً بقدره؛ وهو كسلفه البدائي، بحاجة إلى إجلال القوى السماوية التي ترسم نهايته. وكتب أيضاً: يجب أن يعلم هذا الكائن، أنه ليس السيد في بيته، وأنه ينبغي عليه أن يدرس الجانب الآخر من عالمه النفسي بدقة وعناية، هذا العالَم الذي يبدو أنه المتحكم الحقيقي بمصيره».

ويجد يونغ أن الأسطورة ذات قيمة لا تقدر بثمن بالنسبة لهذا «الجانب الآخر» من النفس: عالَم النماذج البدئية في اللاوعي الجمعي «هناك عدد من الحالات النموذج بدئية وكلها تصنع عالَم الأسطورة». ويسمي الأسطورة بـ «الكتاب المدرسي للنماذج البدئية،» ويضيف أن النفس اللاواعية في الأسطورة «ليست موضحة ومشروحة بشكل عقلاني، ولكنها، بكل بساطة، تتمثل كصورة أو ككتاب قصة.» ويمكن القول إن الأسطورة، كسرد قصصي، تتفوق على الأشكال المؤلفة من مفاهيم في الفكر، في أن قصصها الحيوية تعكس صورة أكثر أمانة لعالَم النماذج البدئية في «العمليات الحية في النفس»، ويقول إن

الأسطورة هي اللغة البدائية والطبيعية لهذه العمليات النفسية،
ولا تقترب أي صيغة ذهبية من غنى وتعبيريه التخيل الأسطوري.
مثل هذه العمليات معنيةٌ بالصور البدائية (النموذج البدئية)،
وهذه يتم إعادة إنتاجها على أفضل وجه باللغة الإستعارية.

كان يونغ حذراً في استعماله اللغة المفرطة في التجريد أو الحديث المفاهيمي في مجال علم نفس الأعماق(*). فعلم النفس، بالنسبة له، هو علم تجريبي يُعنى بالخبرات والحقائق، لا بينية الأنظمة التجريدية لفكر لا جذور له في خبرة النفس – وهو مشروع وصمه بـ «الميتافيزيكي». وتأتي الكثير من شروحات يونغ، الغنية والمثيرة والمجدية، حول الأسطورة، من الاستخدام الشعري والتلويني في لغة الأسطورة التي تهدف إلى بعض الخاصيات الغريبة وغير المستقرة عاطفياً، إلى التجربة المرتبطة التوَهان(**) للحقيقة النموذج بدئية. كتب في العام ١٩٤٢:

إن القطع الأسطورية المتلونة، والرمز المومض، يعبران
عن عمليات النفس بفعالية أكبر، وبالتالي بوضوح أكبر من أوضح
المفاهيم؛ لأن الرمز لا يحمل رؤية عيانية للعمليات هذه وحسب،
– وقد يكون هذا على الدرجة نفسها من الأهمية – بل وأيضاً يعمل على إعادة تجربتها، تجربة ذلك التوهان الذي يمكننا أن نتعلم
كيف نفهمه من خلال التقمص العاطفي غير المؤذي فقط، ولكن يبدده
الوضوح الشديد جداً فقط.

من المعقول أن يكون بالإمكان اعتبار الأساطير إتقاناً سردياً للصور النموذج بدئية «التمثيل الواعي للغرائز اللاواعية»، وذلك إذا قبل المرء فرضية أن النماذج البدئية كانت، أصلاً، «حالات» وأنها أنماط سلوك مطبوعة ومتراكمة على مدى عصور طويلة من التطور البشري. وتكون الأساطير، من هذا المنظور، «تمثيل حالات» مُحكمة ثقافياً، وتمكننا من إعادة تجربة وخبرة سلسلة العمليات اللاواعية في النفس ولكن بوعي.

(*) Depr Pey Choloay: النظرية التي تنسب السلوك إلى العمليات اللاشعورية.

(**) Twilight: حالة وسط غير محددة بوضوح. وحالة التوهان أيضاً تصيب مرضى الهستيريا والصرع فينفصلون عن واقعهم وتكون لهم أحلام يقظة خاصة بهم.

إن الانتقال من الصورة النموذج بدئية إلى الأسطورة، من التمثيل التلقائي للغريزة، إلى السرد اللفظي المحكم ثقافياً، ليس واضحاً تماماً في كتابات يونغ. إذا كانت المآذج البدئية الغريزة ليس لها أساس وحسب بل وبعد نفسي أيضاً مم «يتكشف ذلك، مثلاً، عندما يشير إلى النماذج البدئية **كمملكة حيوانية** وُهبت نوعاً من الوعي و الحياة النفسية ذاتها) فلا عجب عندئذ، إذا كانت النماذج البدئية متمثلة بـ «رمز – وليكن شيطاناً، كائناً بشرياً أو سلسلة من عمليات – يَظهر دائماً عندما يتاح للمخيلة الخلّاقة أن تعبّر بحرية.

وهكذا إذن، فإن «التخيلات الخلاقّة» – الخيال البشري – هي التي تخلق الأساطير من الصور النموذج بدئية. إنه لمن خلال عملية الإحكام التصوري الواعي تصبح الصور النموذج بدئية المتولدة تلقائياً هي الرموز الخاصة المحدَّدة الشكل ثقافياً في الأسطورة.

لنوجز الآن العملية التي من خلالها تصبح الصور النموذج بدئية أساساً لصنع لأسطورة: قد يصبح العقل الواعي المنعكس على النفس عازماً بصورة من الصور النموذج بدئية – لنستخدم مصطلحات يونغ ذاتها – أفقد يحدث «تنشيط لا واع للصورة النموذج بدئية» في العقل». نحن – حتى الآن – نصف عملية إدراك سلبية، وليس عملية خلق إيجابية. وف كل حال، عندما تصنع مخيلة خلّاقة أسطورة من عناصر (دوافع نموذج بدئية) مأخوذة من مخزون الصور النموذج بدئية فإن شيئاً أكثر دينامية يبدأ بالعمل. يجب أن يُنظر إلى صنع الأسطورة بهذه الطريقة على أنه شكل قديم للنشاط الفني. وصنع الأسطورة، كتطوير إيجابي وواعٍ للصورة النموذج بدئية يقدم ما لا زمن له نسبياً (الصورة النموذج بدئية كتمثيلٍ للعالم الغريزي للنماذج البدئية، ) في عالم التاريخ البشري، وصنع الأسطورة يقدم ما هو قبل – ثقافي في عالم الثقافة الإنسانية. ولما كانت الصورة

النموذج بدئية ، كدافع نموذج بدئي قد أصبحت تتمثل في أسطورة بأسلوب ثقافة محددة وبلحظة محددة في التاريخ ، فمن غير المناسب اعتبار الأسطورة لا عمر لها أو كونية مثلها مثل النموذج البدئي ، ما دامت تحمل طابعاً معيناً لعصر معين وللثقافة التي أنتجتها .

ما هو دور الأسطورة في الثقافة؟ الجواب على هذا السؤال يستوجب العودة إلى مفهوم التعويض عند يونغ .

# - الأسطورة كتعويض(*) -

يقال إن الأحلام في نظرية يونغ تلعب دوراً تعويضياً في الحياة النفسية للفرد. والأحلام، كمظاهر لنشاط الجزء اللاواعي من العقل، تُوازن ما بين الأنشطة الأحادية الجانب، وبين اتجاهات وميول الوعي الأنّي (الذاتي). والنفس، كمنظومة ضبط ذاتي، تحافظ بذلك، على حالة الإتزان النفسي؛ وبالطريقة ذاتها تعوض الأساطير، في الحياة الجمعية للثقافات، عن عدم التلاؤم وعن الأحادية الجانب للزمن الحاضر.

المجتمع، بالنسبة ليونغ، هو أساساً النفس الفردية على نطاق واسع. وكما يحتاج العقل الواعي للفرد إلى توفير المزيد من التوازن والانسجام مع الميل إلى التعويض في اللاوعي، كذلك تماماً تحتاج ثقافة معينة إلى إعادة تعديل منظورها الجمعي بوساطة الأسطورة والرمز. ولكن الفنان صانع الأسطورة، هو الذي يكتشف الصور النموذج بدئية، على حد قول يونغ، التي تحتاجها كل من الثقافة والعصر من أجل توازن أكبر: «الفنان يمسك بهذه الصورة، وهو، في رفعها من أعماق اللّاوعي، يجعلها تنخرط في علاقة مع القيم الواعية وبذلك يتم تحويرها إلى أن يصبح بإمكان عقولٍ معاصرة قبولها وفقاً لإمكاناتهم.

---

(*) Compensation: هو عملية سيكولوجية يخفي بها المرء عجزاً معيناً أو شعوراً بالنّقص ويعوض عنه عن طريق التفوق في مجال آخر. المترجم

فمثلاً، المسوخ لأوفيد: التي هي مصدر الكثير من معرفة الثقافة الغربية المتأخرة بالأسطورة الإغريرومانية. فهي أصلاً، كانت قد زودت ثقافة الإمبراطورية الرومانية المبكرة، الموجهة من السلطة، بعدد كبير من الأساطير التعويضية عن الحب والمغامرات الجنسية. فعند قراءة حكايات أوفيد الشيقة اللاأخلاقية عن الحب والرغبة المحبَطة، فإن القارئ المعاصر لها ينسى بسهولة القوة العسكرية الجبارة والقيم الأخلاقية الإجتماعية التي ميزت عهد أوغسطوس. كان يشعر أوفيد، من نواحٍ عدة، ترياقاً للروح الأوغسطية التي اتسمت بالجدية. ولسوء الحظ أن العصر لا يعترف بالجميل لفنان بذل جهداً لدعم التعويض. وهكذا انتهت حياة أوفيد بالنفي، وربما كان السبب في ذلك أنه عمل على التماهي مع روح المرح لمبدأ اللذة (القائل بأن المتعة هي الخير الوحيد في الحياة) الذي كان ينظر إليه على أنه يدمر القيم الأخلاقية الأوغسطية وهيبة السلطة الإمبراطورية.

هناك مثال آخر يمكن أن يُساق عن الشعراء والفنانين في عصر النهضة الذين يمكن أن ينظر إلى تطويرهم للأسطورة - أسطورة العصر الذهبي، صورة الحياة البسيطة ولكنها السعيدة التي تمتع بها البشر الأوائل - يمكن النظر إليه كجهد للتعويض عن التعقيد المتنامي والشعور بفقدان الهوية في حياة عصر النهضة، التي تخلت أكثر فأكثر عن روابطها القروسطية الراسخة ووجهت بإنهيار المجتمع الإقطاعي. فالفنان الفلورنسي بيرو دي كوزيمو، على سبيل المثال، قد افتتن بالأبعاد البدائية لما تصور أنه حياة البشر الأوائل، فاستحصر هذا البعدَ الأسطوري للحياة البرية في الطبيعة في معظم رسوماته الأصلية وحتى أسلوب حياته الخاصة كان بدائياً بشكل معتمدٍ ومثيرٍ.

بل إن فلورنسا التي أمضى فيها كوزيمو حياته في حدود العام ١٥٠٠ مركزاً لحياة التكلف والبعد عن البساطة المتعلقة بالنهضة وكانت بالمقاييس كلها،

الأقل بدائية من أي حضارة مدينية يمكن تصورها. وهكذا يمكن النظر إلى بدائية بيرو دي كوزيمو الفنية ووجوديته كتعويض له كفنان نهضة مصقولة ولمجتمعه المديني المعقد.

يونغ نفسه يقدم مثلاً آخر عن الدور التعويضي للأسطورة في مقالته عام ١٩٣٢ عن «يوليسيس» لجيمس جوبس، يقابل فيها بين «النقص في الشعور» التعويضي في يوليسيس، وبين «الميوعة العاطفية المستترة» في العصر الذي أنتجها. لقد كتب جويس روايته هذه إبان الحرب العالمية الأولى أو بعدها مباشرة، ويتجلى الفكر الثاقب عند يونغ في مقارنته للتمجيد المثالي للحرب مع الحماسة الوطنية في تلك الحقبة – وكله شعور زائف في رأي يونغ – مع المعالجة غير العاطفية الباردة التي تناول بها جويس موضوعه. لقد آمن يونغ، أن مساحة التهكم، وفك الارتباط مع العاطفة عند جويس في روايته «يوليسيس» يعوضان عن الميوعة العاطفية المستترة التي قادت إلى مجزرة الملايين من البشر خلال الحرب العالمية الأولى؛ وأن انعدام الشعور بتاتاً هو أفضل من أي شعور زائف، (العديد من قراء يوليسيس يجدون الكثير في الطريقة الشعورية في الرواية والغزارة التهكمية، وهو ما غفل عنه يونغ، كما يبدو؛ لكنه تناول النقاط التعلقة بنظريته تناولاً جيداً).

أما التمثيل في أسطورة فاوست لجوته، فقد كان، بالنسبة ليونغ، مصدر سحر دائم وإعجاب، كما كانت أسطورة أوديب بالنسبة لفرويد. وقد غيّر غوته أسطورة فاوست التقليدية جذرياً بجعله العالم الساحِر من عصر النهضة يقع في حب الفتاة البريئة غريتشن، التي يرى يونغ فيها إحدى الصور النموذج بدئية للأنوثة الأزلية التي تعوض عن البحث الدائب عن المعرفة والتجربة في الحضارة الصناعية الحديثة المتمثلة في رمزها فاوست. لم يخضع بحث فاوست

إلى التدقيـق الأخلاقي أو الهواجسـ النفسية ، وبناء عليه فإن شخصية غريتشن الرمز في دراما غوته الشعرية ، تقدم «تعويضاً عن لا إنسانية فاوست ، » تعويضاً أنثويـاً جنسيـاً لأحلام ذكر يحلـم بالمعرفة و بالسلطة . لقـد توصل يونغ ، في أعقاب الحـرب العالمية الثانية ، إلى أن لأسطـورة فاوست صلة وثيقة بالألمان . ففاوست ، الذي يقف ، بتبجيله المعلن وغير المعلن للنجاح ، عقبةً في طريق أي تفكير أخلاقي ، يبقى هو المثال الألماني للكائن البشري ، ومن ثمّ صورة – إلى حد مـا مشوهة ومبالغ فيهـا – للألماني العادي . » ومن الممكـن أن تؤدي هذه الأسطورة بالمعرفة والثقافة الألمانيتين إلى النزوع للخطر وغير المقبول إلى البحث عن النجاح بأي ثمن .

إن هـدف يونغ هـو تطبيق نظريته ، عـن التعويض تحديـداً ، على الفن والأدب بخاصـة ، في الحضارات الأوربية الحديثـة . بيد أن نظريته هذه تنطبق أيضاً على مجتمعات أخرى . وهو ، ولو أنه شرع في رحلاته إلى أفريقيا وأمريكا في العشرينـات من القرن العشرين ، تلك الرحلات التـي أتاحت له الإحتكاك بالثقافـات القديمة ، فقـد أبقى تقريباً على التركيز علـى أوربا في توجهاته . بيد أنـه ، لمرة واحدة ليسـ أكثر ، وجد أنَّ بإمكانه الدخول تمامـاً إلى روح الثقافة القديمـة ، وفهمها من منظور تقمص عاطفي نفسـاني داخلي اعتمده تجاه ثقافته الأوربية الحديثة .

فزيارته ، مثلاً ، إلى إحدى قبائل الهنود الحمر «قبيلة تاوس يويلو» في نيو مكسيكو في كانون ثاني فبراير عام ١٩٢٣ ، أعطته شعوراً بأنه دخل ثقافة قديمة ، متجانسة إلى حد بعيد . وكما يُخبرنا في «ذكريات وأحلام وتأملات» فقد قابل روحاً أسروياً (استطاعت التكلم معه كما لم أتكلم مع أي أوربي إلا فيما ندر ، ) في شخص زعيم القبيلة (أوشوي بيانو (بحيرة الجبل) ، الذي بقي على اتصال معه سنوات عدة . وقد ألحّ أوشوي ، في سياق الحديث الذي احتّج

من خلاله على العداء الأمريكي لديانته التقليدية، على أن هنود البويبلو، الذين يعيشون على سطح العالم كأبناء (للأب الشمس)، قد ساعد الأب الشمس في عبوره(*) اليومي للسماء. فهم إذن، ذوو نفع لبني البشر كافة. وكتب يونغ يقول «عندئذ تيقنتُ من النبل الذي كان أساساً لرباطة الجأش التي يتجلى بها الفرد الهندي الأحمر:

> إنه ينبع من كونه ابن الشمس؛ وحياته، من الناحية الكونية ذات معنى لأنه يساعد الأب الحافظ للحياة في شروقه و غروبه يومياً. إذا وضعنا مسوغاتنا الذاتية الخاصة بنا، معنى حيواتنا الخاصة بنا كما تشكلت في عقولنا، مقابل هذا كله، عندئذ ليس لنا سوى أن نرى بؤسنا... فالمعرفة لا تغنينا وحدهما، بل تبعدنا أكثر فأكثر، عن عالم الأسطورة الذي ألفناه بالفطرة بحكم الولادة.

بدون استخدام مصطلح «التعويض» كان قد قدم في ملاحظاته العالم الأسطوري كوسيلة ممكنة للتعويض عن اللامعنى الذي ابتليت به الثقافة الحديثة المعتدّة بعقلانيتها، والتي، في الوقت ذاته، هي فريسة للشكوك والقلق الوجودي. وبهذا يمكن للمرء أن يحسد أوشوي بيانو أو أي «مؤمن حقيقي» بالرؤية الأسطورية على إحساسه بالطمأنينة الذي توفره له الأسطورة.

بل يمكن الذهاب أبعد من ذلك في تحليل النص: ربما يكون وضع يونغ - كأستاذ جامعي محترف ينتمي إلى الطبقة فوق المتوسطة، في بحبوحة من العيش، وإلى حد ما، لا يهتم بالسياسة - قد أعمى بصيرته عن السياق المباشر لدفاع أوشوي بيانو العاطفي عن ديانته المحلية في وجه محاولات الرجل الأبيض

(*) الشمس في اللغات الأوربية مذكر، القمر مؤنث.

الدائمة لمحوها: «لماذا لا يريدون تركنا وشأننا؟ إن ما نفعله ليس من أجلنا وحدنا بل ومن أجل الأمريكيين أيضاً.» الأسطورة هذه التي ساقها أوشوي بيانو – أسطورة أن هنود البويبلو، عبر ممارستهم لديانتهم الخاصة بهم، يضمنون استمرار الشمس في ضيائها على البشر كافةً بمن فيهم الأمريكيون أنفسهم، الذين يريدون محوَ ديانة البويبلو – يمكن النظر إليها كأسطورةِ تعويضٍ عن الشعور بالخوف والدونية لدى الهنود البويبلو، في وجه الإضطهاد الديني والثقافي القاسيين. وفي الحقيقة، يمكن أن تكون، هذه الأسطورة، قد شكلت جزءاً من دفاعاتهم الثقافية ضد وفي وجه هذه الهجمات على معتقداتهم التقليدية. فقد تجد الثقافة المقموعة في هذه الأسطورة التي تصنفهم كشعب الله المختار، رؤيةً تعويضية ترفعهم وتلهمهم وهم في خضم الإضطهاد، وربما كان هذا الرد الفعل هو نفسه بالنسبة لليهود القدماء والمسيحيين الأوائل. مثل هذه الأسطورة لابد أن توحي بالإحساس بالفوقية والغطرسة وبالقوة الروحية التي تعوض عن الشعور بالدونية والعجز، في وجه القوى المتفوقة مادياً وعسكرياً. مثل رد الفعل هذا قد يحفز المقاومة الفعالة ضد المزيد من الإضطهاد الثقافي.

وكما مر معنا فإن نظرية يونغ حول الدور التعويضي للأسطورة في الثقافة، مبنيةٌ على التشابه الجزئي مع الدور الذي تلعبه العوامل اللاواعية فيما يتعلق بالعقل الواعي (في علم نفس الفرد)، عندما «يتحفز» النموذج البدئي «باستقلالية عن الإرادة، في حالة نفسية تحتاج إلى التعويض بوساطة نموذج بدئي.» وبهذا تشكل الأحلام، التي هي الطريق السهلة إلى اللاوعي بالنسبة لليونغيين، وليست بأقل من ذلك بالنسبة لعلم النفسِ الفرويدي، تشكل جزءاً من الجهود العامة للنفس في سبيل الضبط الذاتي. وكما يكتب يونغ في مقالته الأخيرة: مقاومة اللاوعي:

إن الدور العام للأحلام يتمثل في محاولة إعادة التوازن النفسي لدينا، وذلك بإعادة إنتاج مادة الحلم التي تعيد بناء التوازن النفسي الكلي بطريقة دقيقة، وهو ما دعوته بالدور التكميلي (أو التعويضي) للأحلام في تركيبتنا النفسية.

في سبيل المزيد من المتابعة في تحليلنا للمعالجة اليونغية لعلم الأسطورة، نجد من الضروري تفحّص كيف اكتشف يونغ، في الأحلام، التخيلات، تشابهاً غير متوقع مع الأساطير. هذه (الأسطورة الغربية للنفس) ستكون موضوعنا في الفصل القادم.

## ملاحظات وهوامش:

١- جاء هذا الإقتباس من ملاحظات سجلها أكزيميناس دي أنغولو في عام ١٩٥٢ في الجلسة التي علق فيها يونغ شفهياً على أطروحة دكتوراه لإيرابروغوف.

٢-انظر أنيلا جافي، في (ك. يونغ والإشتراكية الوطنية) من كتابها (سنوات يونغ الأخيرة) ص ١٩٧٨ - ١٩٩٨. الكلمة الأخيرة، ربما تكون موجودة في مقدمة لأندرو ساموبل كتبها على غلاف الطبعة الأخيرة، لمقالات يونغ: مقالات حول الأحداث المعاصرة: تأملات حول ألمانيا النازية: ١٩٨٨. يونغ، حسب ساموبلز، «لقد أخطأ في الحقيقة، وتحقق من ذلك، إحدى التعديلات».

٣- من أجل المزيد من التفاصيل، أنظر «الإشتراكية الوطنية: نعم لقد أخطأت» في كتاب غير هارد ويهر: (يونغ: ترجمة حياته. بوسطن شامبها لا: ١٩٨٧ ص ٣٠٤ - ٣٣٠) وقد اقتبس هذه الجملة كل من ساموبل و ويهر: (نعم لقد أخطأت فيما يتعلق بالفشل المبدئي ليونغ في تعرفه على النازية كقوة للشر،) يُزعم أنه قالها لحاخام برلين ليوبيك (الذي صحب جماعته من المصلين إلى معسكر اعتقال حيث كان واحداً من قلة نجوا في المعسكر) من خلال حديث طويل له بعد الحرب، والذي على أثره تصالح الإثنان: (ويهر ص ٣٢٥ - ٢٦ - بناء على رواية جيرشوم سكوليم في رسالة بعث بها إلى آنيلا يافي). غير أن ماري - لويز فون فرانزلا تتفق مع يافي. ففي كتابها (ك. يونغ: أسطورية في زماننا بوسطن ١٩٧٧) تستنتج أن (تفاؤلية يونغ العلاجية وليس أي محتويات ظلية غير وطيدة، هي التي قادته إلى تثمين النزعات الشريرة للنازية (ص ٦٣ - ٦٤).

# الفصل الثاني

# الأسطورة الغريبة للنفس
# الظل، الأنيما، الأنيموس

تكمن مساهمة يونغ ، كمنظر للأسطورة ، في المقام الأول: في اكتشافه وجود دوافع أسطورية في الأحلام والتخيلات . ليس لهذه الأحلام والتخيلات كلها جوانب أسطورية لأن بعضها يمكن تفسيره على المستوى الشخصي تماماً . غير أن الكثير منها يحمل المعنى الجمعي . إنها ناقلات لما يسميه يونغ «الاساطير الغريبة للنفس» ولقد حذا اليونغيون ، من جانبهم ، حذو يونغ في تفسيره لمثل هذه الأحلام النموذج بدئية بمساعدة التشابهات والتوازيات المستقاة من الأسطورة .

في رسالة مؤرخة في ٢ تشرين الثاني نوفمبر عام ١٩٦٠ فسر يونغ أحد أحلامه بهذه الطريقة . ويدور الحلم حول الصعوبات التي تجشّمها في حمل جثة خنزير ضخم عائداً بها إلى المخيم الذي كانت فيه شعائر دينية على وشك أن تقام . وفي معرض توضيحه لخلفية الحلم يشير إلى أسطورتين تتعلقان بنهاية عصر كوني وبداية آخر: أسطورة هندوسية عن الإله فيشنو يتخذ لنفسه فيها هيئة خنزير ، وأسطورة القَبلانية(*) اليهودية عن الإله يهوه ، يقدم فيها لويافان (الوحشي البحري الذي يرمز إلى الشر ، كوليمة للأبرار) .

(*) Cabbala: فلسفة دينية سرية عند أحبار اليهود وبعض نصارى القرون الوسطى مبنية على تفسير الكتاب المقدس تفسيراً صوفياً . المترجم

هذا النوع من التفسير للحلم هو تفسير مبتكر ومشوش في آن معاً. فهو يزعم أن دراسة الأحلام والأساطير، يمكنها أن تنير كل واحدة الأخرى تبادلياً. بيد أن تناول اليونغيين للأسطورة، يبدو في نظر الكثير، تناولاً ذاتياً، إلى حد كبير، في طبيعته ومنشئه. فدراسة الأسطورة، كما دراسها الفولكوريون والكلاسيون والأنثروبولوجيون ومؤرخو الأديان وغيرهم، قد تأثرت، إلى حد بعيد، بنمط الموضوعية العلمية. فقد اتجهت الطبيعة الذاتية للتجربة النفسية، إلى إخراجها خارج حدود ما يتعتبره الكثير، سؤالاً علمياً موضوعياً يوصل إلى الحقيقة. وكان على علم النفس اليونغي، أن يدفع نفسه، باستمرار، تهمه اللاعقلانية. غير أن هذا الرأي تغير ببطء، وبدأ علم النفس اليونغي، في أواخر القرن العشرين، يكتسب نوعاً من الاحترام الذي حظي به علم النفس الغرويدي في أوائل القرن العشرين. هذا ما يمكن اعتباره إشارة إلى الزمن الذي أصبح فيه حتى آلان دندز، وهو من أهم الفولكلوريين الأمريكيين في عصرنا يكتب: «بالرغم من المشكلات في نظرية يونغ، فيما يتعلق بتناول اليونغيين للأسطورة، يجدر بالدراسين للأسطورة أن يطلعوا عى النظرية، مع أنه كانت لديه إعتراضات جوهرية على هذه النظرية واعتبرها «صوفيةً» و «ضد العقل» بالنسبة للمبتدئين.

والصحيح أن علم النفس اليونغي معنيّ، بالدرجة الأولى، بالعالم الداخلي النفساني، ميدان الذاتية بامتياز، وأنه يثمّن معطيات العالم الخارجي الموضوعي كداعم للبحث وتقصي العالم بصفة رئيسة. بعض الميادين أكدت تقليدياً على دراسة العالم الخارجي كغايةٍ في حد ذاته تقريباً، وقللت من أهمية العوامل الذاتية. وبهذا ضعف التأثير المحتمل للمعالجة اليونغية للأسطورة بالإنحياز إلى المادة الموضوعية في مقابل المادة الذاتية. بينما يوازي اليونغيون بين الأساطير

والأحلام، فإن البعض يخالفونهم الرأي: الأسطورة هي هناك في العالم والحلم هنا في النفس.

زد على ذلك أن التركيز في معالجة اليونغيين للأسطورة، هو، بالدرجة الأولى، على دراسة النفس المعاصرة، ولا تأتي دراسة الثقافات الغابرة إلا بالدرجة الثانية. وقد أوضحت اليونغية الكندية جينيت باريس هذه النقطة جيداً وتميزت معالجتها للأسطورة عن معالجة الفرنسية الكلاسية جين بيير فرنان:

إن أعمالها (فرنان) في دراسة التاريخ النفسي قد أعدّت
لكي تسهم في فهمنا للتاريخ النفسي لقدماء الإغريق.
بينما نحن نرغب في المساهمة في فهم النفس المعاصرة...
مثلاً، كيف يمكننا أن نفيد من أسطورة هستيا(*)
لتكون رمزاً لحياتنا اليومية.

ولأن النقد الأدبي، خلافاً لبقية الميادين، يتلاءم مع المشكلات ومع منافع التفسير فليس من قبيل المصادفة، أن النقد الأدبي بخاصة - خارج نطاق وميدان علم النفس والعلاج النفسي المباشر - هو الذي وظف النظرية اليونغية على أكمل وجه. فقد ازدهرت للنقد الأدبي اليونغي مدرسةٌ دُعيت، في غالب الأحيان، بـ «النقد النموذج بدئي» وأظهرت بوضوح نجاعةَ النظرية اليونغية في مجال الدراسات الأدبية وما زالت، ولطالما أنجزّ المحللون اليونغيون أنفسهم لتفحّص البعد النموذج بدئي الغني الذي يتجلى في النصوص الأسطورية الفرعية في الأدب.

(*) Hestia: إلهة الموقد والأنشطة المنزلية عند الإغريق.

بالرغم من حقيقة أن يونغ ، الذي أخلص لمهنة الطب في شبابه ، وللفلسفة التجريبية التي هيمنت على المهنة ، والتزم طوال حياته بالإعتقاد بأن النماذج البدئية هي: «حقائق بيولوجية وليست أفكاراً إعتباطية» فإن هناك الكثير مما يجب كسبه في مواجهة المنشأ الذاتي الصريحة لمفهوم الصور النموذج بدئية – منشؤه في ذهن يونغ . إن علم النفس اليونغي هو ، أولاً وقبل كل شيء ، علم نفس ك . يونغ ، لأنه كان ، بالدرجة الأولى ، خبرة يونغ باللاوعي ، وتحليله الخاص الطويل الأمد لذاته ، والذي قاده إلى ابتكار مثل هذه المقولات الهامة عن الصور النموذج بدئية وصلتها بالأساطير **والظل والأنيما والأنيموس والبطل والشيخ الحكيم والأم الكبرى والذات والطفل والطفلة (Puer , Puella)** . بعد تفحصنا ، في هذا الفصل والفصل الذي يليه ، للكيفية التي صاغ بها يونغ خبرته الخاصة عن اللاوعي ، وكيف استخلص نتائج عامة من تحليلاته للذات عنده ودراسته المكثفة للأحلام ومشكلات تحليلاته النفسية للخاضعين لها ، بعد هذا كله سنكون في وضع أفضل لكي نتفحص ، في الفصل الرابع ، بعض الطرق التي حلل فيها اليونغيون الأساطير . وسوف ندرس ، في الفصل الخامس ، بعض الإتجاهات التي إتبعتها النظرية اليونغية .

إن علاقة الفرد بالأسطورة الداخلية للعقل – حسب علم النفس اليونغي – هـي مسألة معقدة . وهي معقدة ، بخاصة ، عندما لا يعود المرء سعيداً بلا وعيـه للجانب الآخر من العقل . إن التوصـل التجريبي إلى تفاهم مع نموذج بدئية اللّاوعي الجمعي ، هي الرحلة البطولية التي يجب أن يقوم بها قِلة فقط ، إلا إذا كانـوا مستعدين لها أو مجبرين عليهـا بالقضاء والقدر أو بالضغط من اللاوعي (١) .

وما عدا ذلك فإن المعرفة غير المباشرة عن الرحلة هي وسيلة مفيدة للوعي البشـري من أجل فهم الأسـس النموذج بدئية . إن فهـم الأسطورة ، وفهم

اللاوعـي ، يتماشيـان جنباً إلى جنب مـا دامت «الأنماط ، التـي هي الشرط المسبـق للصلة الداخلية للأعـراق البشرية كافة ، تعبر عـن أنفسها ، أساساً ، بالدوافـع الأسطوريـة وتعـود للظهور ثانيـة وتلقائياً ومرة بعد مـرة في النتاج اللاواعي للأفراد المعاصرين .

ويستخدم اليونغيون عبارات مفتاحية في وصف علاقة الفرد باللاوعي الجمعي . فعندما **يتكوكب** النموذج البدئي (يتنشط ، يتحفّز) يصبح روحانياً (إلهياً أو شيطانياً) عند الشخص الواقع تحت تأثيره . ويكون الحل المثالي ، في مواجهة هذه الروحانية ، هو **في تحقيق** النموذج البدئي ، وذلك بإقامة علاقة معه يصبح فيها الأنا لا هو غير واعٍ بسلطة النموذج البدئي ، ولا هو مستغرق فيه . وحتى في هذه الحالة ، هناك خط رفيع بين أن يكون مستحوذاً بالنموذج البدئي – متماهياً معه كثيراً (أي في حالة **تضخم**)– وبين أن يكون **مسقطاً** تأثيره اللاواعي على الآخرين – متماهياً معه قليلاً . لقد كان يحلو ليونغ القول بأنه لا يمكن تحقيق النموذج البدئي دون التماهي معه إلى حد ما؛ وإلا ، لن يحدث اتصال حقيقي ما بين الأنا والنموذج البدئي . ويمكن للمرء أن يفترض الشيء ذاته بالنسبة للإسقاط ، بمعنى أن إدراك القوة ، السحر لدى الآخر ، سلبية كانت أو إيجابية ، فهو ، على الأقل ، خطوة أولى باتجاه وعي أكثر لتأثير النموذة البدئي . فالوقوع في الحب هو خطوة أولى باتجاه تحقيق الأنيما أو الأنيموس – النموذجين البدئيين اللذين يحكمان الرابط الجنسي عاطفياً .

يتضمن **التضخيم** ، القليلَ جداً من الربط الواعي أو الإنتقاء ، وهوالمصدر الرئيس للوهم بالنسبة لأنفسنا . فنحن ننسى إنسانيتنا العامة العادية ، ونماهي أنفسنا مع الصورة النموذج بدئية الروحانية الخارقة ، ونظن أنفسنا أنبياء أو حكماء أو سحرة أو شياطين . بيد أن الإنسان ليس ملاكاً ولا وحشاً ، على حد قول

باسكال وعلينا، في النهاية، أن ننزل إلى الأرض عبر عملية تقلص Dflation (عدم تماهي)، ونقبل بمحدوديتنا الشخصية، فنحن لسنا كائنات أسطورية. إن وعينا الإنّي، على قلّته، هو أثمن ما نملك، وهو المفتاح للمحافظة على علاقة نفسانية متوازنة مع العالم الروحاني للّاوعي الجمعي. إن وصية كاهن معبد دلفي(*): إعرف نفسك، وتُفسر على أنها «اعرف نفسك بأنك كائن بشري زائل ولست إلهاً،» هي تحذير من العالمَ القديم ضد ما عبر عنه اليونغيون بخطر التضخم النفسي.

الإسقاط هو المصدر الرئيس للصورة الوهمية عن الآخرين والعالم. لأننا، بإسقاطنا الصور النموذج بدئية – آلهتنا وشياطيننا الداخلية – خارجاً وعلى العالم، نعقّد العالم غاية التعقيد، ونبسّط أنفسنا غاية التبسيط. وكما كتب يونغ مرة: لأن الإسقاطات لا واعية، فإنها تظهر على الأشخاص في البيئة المباشرة، في أكثر الأحيان، على شكل تقديرات غير عادية مفرطة في التثمين أو في الإنجاس، مما يوجج سوء التفاهم أو الإقتتال أو التعصب أو الحماقات من كل نوع» سَحْب الإسقاطات هو استرجاعٌ بوعي لما كنا قد أسقطناه بلا وعي أصلاً، على العالم الخارجي، والقبول بالمسؤولية عما ينجم من تشوش داخلي فينا – وهو – ليس بالأمر السهل. **التكامل** هو عملية ربط الأنا، بدقة وحذر، بالمادة النموذج بدئية التي يقدمها اللاوعي، وهو عملية تغيير الدوافع الواعية من خلال الإستيعاب الإنتقائي لما سينفع في تطوير الشخصية ككل.

إن دراسة الأساطير «وهي الكتاب المدرسي للنماذج البدئية»، يمكن أن تفيد في مهمة التعرف، ومن ثم سحب الإسقاطات، وهي العملية التي تساعد الشخص كثيراً في معرفة الذات. واضح أن إعطاء الأهمية للأحلام في معرفة

(*) مدينة يونانية قديمة فيها معبد أبولو.

اللاوعي الجمعي، وإعطاء الأهمية للأسطورة في التفسير اليونغي للأحلام يعني أن اليونغيين يولون أهمية خاصة لدراسة الأسطورة كوسيلة للمزيد من التفرّد(*). في التفرد، يكامل الفرد، إلى حد ما على الأقل، العالَمَ الداخليَّ للشخصيات المنفصمة القائمة على التماهي اللاواعي، ويسحب الإسقاطات ويتعرف إلى حد ما، على نموذج بدئي الذات، الذي هو الأساس لإحساس آمن بالهوية الذاتية. فالتفرد هو الهدف النهائي للحياة البشرية، مع أن اليونغيين تسرعوا في قبول أنه من النادر أن يتعرف عليه أحد.

---

(*) : التفرد أو التشخيص، وهي العملية التي يصبح فيها الفرد على وعي بأنه صار له وجوداً يتميز به عن غيره في الزمان والمكان. وهي أيضاً عملية تطوير الشخصية.

# الظـل

كان يونغ ابناً لرجل دين بروتستانتي سويسري، شغلته المشكلة العامة للخير والشر بقوة طوال حياته. والظل الجمعي، الذي يُنظر إليه كعنصر أساس في اللاوعي الجمعي، هو النموذج البدئي للشر الجمعي. والذي يمكن تمثيله بالصور النماذج بدئية للشيطان، والعدو، والأشخاص الفاسدين وإمبراطورية الشر. وفي أوقات الحرب أو أي حالة أخرى تحصل فيها مواجهات سياسية، يتم إسقاط الظل، كما يبدو، على الجانب المعادي الذي يُنظر إليه، بالنتيجة، على أنه فاسد وشرير ومتوحش ولا إنساني، ولا أمل فيه. «كتاب سام كين: وجوه العدو يشكل مقدمة عامة لهذا (البعد الجمعي لإسقاط الظل)» وفي الوقت ذاته، نحن من جانبنا، بعد أن أسقطنا محتويات الظل على العدو، نظهر بمظهر الطيبين الطيبة كلها، ونحن مسوَّغ لنا أن نقنبل عدّونا ونعيده إلى العصر الحجري إذ اقتضى الأمر. إن أسطورة الصراع بين الخير والشر تغطي حالة من اللاوعي الأخلاقي، مع تضخيم الخير وإسقاط الشر كنتيجة عادية. بعد خمسين سنة من أول استخدام للأسلحة النووية، بدأت المهزلة المأساوية تتكشف لبعض النبيهين من الناس ولبعض المفكرين هنا وهناك. ويونغ، الذي قلما عُرف عنه تعاطفه مع الشيوعيين نُقل عنه إبان الحرب الباردة عام ١٩٥٥ قوله:

> أنا لست خائفاً من الشيوعية. أنا خائف من اللاوعي ومن العلم الحديث. وكما ترى، هذه هي مشكلتنا الحقيقية.

فالقنبلة الذرية هي في أيدي أناس لا واعين، وذلك يشبه أن تعطي كيلو غراماً من المتفجرات إلى طفل سيفجر نفسه في النهاية.

يمكن القول، إن **الظل الشخصي**، الذي هو نقيض الظل النموذج بدئي، يتوافق تقريباً مع اللاوعي الفرويدي، أي الجانب المكبوت من النفس الفردية، وأن يونغ يعتبر المواجهة مع الظل، مع الجانب الشرير ذاته من النفس الفردية، أعظمَ قيمة نفسانية، وأن معرفته شيئاً ما من جانبه الظلي، هي بداية لمعرفته لنفسه، معرفته لذاته: «لا أهمية لجعل المريض يفهم شيئاً عن المادة النموذج بدئية إن هو لم يكتسب شيئاً من التبصر حول طبيعة عقدة الشخصية و بخاصة طبيعة ظله». بدون معرفة الظل، سيفضي أي تقدم نفساني إضافي حقيقي إلى طريق مسدود. يونغ نفسه انتقد بشدة «أولئك اليونغيين الحمقى... الذين تركوا الظل وانشغلوا بالنماذج البدئية». وهذا ما جعله يشعر، بالواقع، أن علم نفس الأعماق، بكل طموحاته للوصول إلى التوافق مع نماذج بدئية اللاّوعي الجمعي لا يملك، في الواقع إلا القليل ليقدمه إلى الشباب والناشئة، وذلك لأن تجنبهم لمشكلة الظل البغيضة، لصالح التركيز على المغامرة الرومانسية لعلم النفس النموذج بدئي المزعوم، يعني ويساوي مقاومة معرفة الذات. إن الفشل العصابي في تعامل المرء مع كَبْتِه الخاص وضعفه، يمكن أن يجعل من النماذج البدئية «تمويهاً هروبياً» من عيوبه الشخصية. كان تحذير يونغ الذي أطلقه في أخريات أيامه: **لا يستطيع المرء أن يهرب من الظل** (والتشديد على الكلمات ليونغ نفسه) ما لم يصبح عصابياً. وبقدر ما يلغي الظل يصبح كذلك».

يحتوي الظل الشخصي على عناصر مكبوتة من الوعي العادي للفرد، ويشخصه يونغ بطريقة درامية وشبه علم نفسية كمايلي: أخوك، ظلك، الكائن غير المكتمل في داخلك الذي يعمل كل ما تكرهه، كل ما تجبن أو تُحجم عن فعله».

ولهذا كانت معرفة الإنسان بظله، ولو بلمحة من طرف العين، هي السبب، غالباً، في الحذر والحرج. فمعرفة المرء ظله وتعلمه كيف يتعامل معه بنزاهة، هي من أهم المهام النفسية في الحياة حتى ولو كان ذلك **بغيضاً**. ولكن، بالرغم من أن هذه العملية مقيتة فإنه ينبغي على المرء أن يكون قادراً على القول لظله كما قال بروسبيرو عن كاليبان في نهاية مسرحية **العاصفة** لشيكسبير: هذا الشيء هو الظلام. لقد تعرفت به على ظلمه نفسي».

لم يقلل يونغ من صعوبة الوصول إلى معرفة الظل الشخصي، وقال عن ظله هو في أخريات أيامه «الظل شيء مراوغ جداً، وأنا لا أعرف ظلي وإنما أدرسه من خلال ردود فعل الذين من حولي،» فالناس عميٌ عن الجوانب الظلّية لديهم. تعابير الخوف، والصدمة والحذر على وجوه الآخرين هي وحدها التي تدل على وجوده. غير أن يونغ نفسه لم ينس أبداً أنه يملك ظلاً، واستطاع أن يبين تلك الحقيقة بقوة للناس الذين اعتبروه قديساً. فقد اعترضت عليه سيرتان ألمانيتان عليه بعد محاضرته في ميونيخ عام ١٩٣٠ بقولهما إن فناناً عظيماً كباخ، لا يمكن أن يكون له ظل فأجاب:

ابتهجا لأنكما لم تكونا زوجين، ليوهان سيباستيان باخ».
فردت الأخرى:

لكنك أنت أيها الأستاذ أنت استثناء.» ولم يجبهما في حينه لأن موضوع الحديث كان قد تغير. وبعده عدة دقائق، اعتدل في جلسته، وحملق في السيدتين الغريبتين اللتين وقفتا في الردهة وقد ارتديا أحدث طراز. نظر إليهما بعينيه الضيقتين وقال: هاتان السيدتان تمتعاني كثيراً.

لقد احتوى ظل يونغ الشخصي، كما ظهر مع السيدتين الألمانيتين المثاليتين، على عناصر جنسية أقل احتراماً مما يجب. والحقيقة أن حياة يونغ الجنسية كانت

معقـدة، وكانـت علاقته غـير الشرعية بتوني وولـف، معروفة لدى زوجـه إمّا و بعضـ أفراد حلقته الأقربين. زد على ذلـك، أن اكتشاف علاقة عاطفية غير شرعية مع إحـدى مريضاته المدعوة سابينا سبيرلين أدى مؤخـراً إلى فضيحة تقريباً. وهو، وقـد شعر بأن عليه أن يخبر معلمه في المهنـة أي فرويد، بهذه العلاقة غير الشرعية، وهـذا الخرق الفاضح من جانبه لقوانين وآداب المهنة (تعتبر العلاقة الجنسية بين المحلل النفساني ومريضته من المحرمات) فلا بد أنها كانت مشكلة بالنسبة له، على المستوى الأخلاقي والمهني.

المثال الخادع، الأكثر قرباً من الحقيقة، بالنسبة لظل يونغ الشخصي، الذي كان يستقبل ضيوفه في غرفة الإنتظار في مكتبه في مدينة كوزناخت هو التمثال النصفي لفولتير الشهير وهو من صنع الفنان هودون(*) وقد كتب لأحد زملائه في رد له على رسالته التي كتب فيها عن تمثال فولتير في غرفة الإستقبال: كأن يونغ وَضع ظله في غرفة الإنتظار» وعلق على أوجه الخلاف ما بين يونغ الطبيب الطّيب والإنساني» و «فولتير بابتسامته الساخرة المتعالية» فرد عليه يونغ:

> أحب أن أنظر إلى وجه العجوز الساخرة، الذي يذكّرني بعبث طموحاتي المثالية والتباس مبادئي الأخلاقية ووضاعة دوافعي، وبالبشري – للأسف – البشري جداً. ولهذا السبب ما زال آرويت فولتير يقبع عندي في غرفة الإنتظار حتى لا ينخدع زبائني بالطبيب المحبوب. إن ظلي ضخم جداً لدرجة أنني لا أقوى على إغفاله في خارطة حياتي. وفي الحقيقة علي أن أعتبره جزءاً أساساً في شخصيتي وأتقبل نتائج هذه الحقيقة وأتحمل مسؤوليتها.

---

(*) جان انطوان هودون نحات فرنسي (١٧٤١ – ١٨٢٨).

الأدب والفن والثقافة الجماهيرية والأسطورة، كلها تزخر بالتمثيل الحيوي للظل. ولما كانت الشخصية الإجتماعية المتكيفة مع التقاليد، في الحياة النفسية العادية، وظلّها يلعبان مع بعضهما، باستمرار، لعبة الغميضة(*) فإن التمثيل الأدبي والأسطوري، غالباً ما تنتظم حول أنانية مشوّهة ووضيعة، ودونية شريرة، تلعب دور نوعٍ من الشخصية المنتشقة بالنسبة للبطل.

من أعظم التمثيلات الأدبية المدهشة التي تمثل الظل، والتي أصبحت أسطورة حديثة بجدارة ذاتية، هي أسطورة **قضية د. هيكل ومستر هايد الغريبة ١٨٨٦** للكاتب روبرت لويس ستيفنسون. نحن نعرف أن الفكرة المبدئية للقصة جاءته في حلم راعبٍ، وكان أثناءها في السادسة والثلاثين من عمره، وكان معتل الصحة طريح الفراش ولا يتمتع بنوم هادئ. وخلال لحظات نومه المرحب بها جاءه كابوس، فاستفاقت زوجته على صرخات الرعب الصادرة عنه فأيقظته فأخبرها ممتعضاً أنه كان يحلم «بحكاية بعبعٍ لطيف». وبقيت المسودة الأولى للحكاية هذه، والتي كتبها بسرعة محمومة، مطابقةً لما مرّ معه في الحلم، ولكنها كتبت، في الحال تقريباً، على شكل قصة رمزية ذات مغزى أخلاقي ودفع بها، بهذا الشكل، إلى المطبعة خلال أسبوع، فاستأثرت فوراً بمخيلة الجماهير الواسعة من القراء، حتى أنها استخدمت كنص في العظات الدينية.

لكن المدهش في نشوء هذا العمل: د. هيكل ومستر هايد أن صاحبه كان طريح الفراش وكتب ما يصل مجموعه ستين ألف كلمة (الجزء الأول والجزء الثاني والأخير من النسخة)، وهو يعاني من نزيف مستمر وممنوع عن الكلام. من الواضح أن مصدراً قوياً للطاقة النموذج بدئية أتاح للمريض الواهن أن يكتب ببراعة ما معدله

(*) أو الاستغماية. وفيها يغمض الواحد عينيه ريثما يختبئ الآخر فيبحث عنه حتى يجده فيأخذ مكانه وهكذا بالتناوب.

عشرة آلاف كلمة يومياً مقارنة مع المعدل الوسطي المعقول لكاتب عادي وهو قرابة الألف كلمة أو نحو ذلك يومياً، وبدا الأمر وكأنه: عندما برزت الصورة النموذج بدئية للظل (الذي أصبح في النص المستر هايد الشيطاني المشوّه) في لا وعيه في الحلم، تلقفتها يد (المخيلة المبدعة) لدى الكاتب، التي أمدها النموذج البدئي بطاقة غير عادية وتولت تطوير الحكاية الأسطورية.

كتبت النسخة الأولى من الرواية – حسب زوجه فاني واحتاجت إلى إعادة الكتابة لإبراز ما تتضمنه من مغزى أخلاقي كان قد أُغفل في البداية بسبب التأثير الملحّ للحلم. بيد أن رواية لويد أسبودن ابن فاني زوج ستيفنسون كانت مختلفة تماماً. فقد كان ستيفنسون – حسب هذه الرواية – سعيداً جداً بالنسخة الأولى. غير أن اشمئزاز السيدة ستيفنسون ورد فعلها الأخلاقي تجاه ما اعتبرته «قطعة رائعة من الإثارة الحسية» جعلت الكاتب – بعد نوبة من الإمتعاض والغضب من سوء تقدير الزوجه – يلقي بالنسخة الأولى في النار.

إذا كانت نسخة أسبورن المعدلة عن الأصل، صحيحة، فمن الصعب على المرء ألّا يأسف لعدم الاحتفاظ بالنسخة الأولى للقصة التي يرجح أنها كانت تحتوي على الكثير من الحقائق النفسانية والقليل من إضفاء القيم الأخلاقية الفيكتورية التقليدية، ولكن لا جدوى من هذا الأسف. وبالرغم من حقيقة أن ستيفنسون، قد يكون قد خفف من حدّة أسطورة الظل المثيرة إلى حد كبير، وذلك تجنباً للمعارضة الأخلاقية من قبل زوجه فاني ستيفنسون التي لعبت، ولا شك – في رد فعلها التلقائي على القوة الواضحة للنسخة الأصلية – دور المدافع عن المعايير الفيكتورية السائدة التي كان زوجها سوف يتوصل إلى حلٍ مناسب لها إذا كان يريد نشر روايته دونما فضيحة. والقصة كما صدرت هي، نمطياً، فيكتورية في مزجها بين الرعب والتوجه ما تزال

حكاية ستيفنسون، حتى في وضعها التي هي عليه، وورقة التين الرمزية، تشكل مثالاً رائعاً للرواية بإيقاع أسطوري. فلقد تم مسرحة الرعب المتعلق بالشر أسطورياً في شكل صراع ممضّ بين د. جيكل وصنوه الوحش مستر هايد الذي صار ظهوره الخارج عن نطاق السيطرة، يملؤه رعباً كما في المشهد التالي حيث يتكلم د. جيكل من شرفته مع صديقه المحامي:

> قال المحامي وعلى سجيته الطيبة: ماذا إذن؟ إن أفضل ما يمكننا فعله هو أن نمكث حيث نحن ونتكلم.» فأجابه الدكتور بابتسامة: هذا بالفعل ما كنت عازماً عليه.» ولكن ما أن نطق بهذه الكلمات، حتى انمحت الابتسامة على وجهه، وارتسمت مكانها تعبيرات الرعب والقنوط التي جمدت الدم في عروق السيدين تحت، لقد رأيا هذه التعبيرات بلمحة بصر قبل أن تنصفق النافذة. لكن هذه اللمحة كانت كافية، فاستدار وتركا الساحة دون أن يتفوها بكلمة.

**التجربة الأولية** للظل كانت محيرة. فلا المحامي ولا الدكتور استطاعا أن يفهما شيئاً منها.

يمكن أن نأخذ المقطع التالي كمثال للرسم البارع للهالة المشوشة والطبيعة المخاتلة للظل وحدوده (الظلية) الغامضة:

> ليس من السهل وصفه (مستر هايد غير المحدد الهوية)). هنا شيء ما خاطئ في مظهره الخارجي؛ شيء ما لا يسر الخاطر. لم أر في حياتي شخصاً كريهاً مثله، ومع ذلك

لا أعـرف السبب ، لابد أن فيه تشويهاً ما في مكانٍ ما؛ فهو يمنحـك الشعور القوي بالتشوه ، مـع أنني لم أستطع تحديد النقطـة . إنه إنسان غريـب المظهر ، ومع ذلـك لا أستطيع تسميـة أي شيء خـارج عن المألـوف ، كلا سيدي . . لا أستطيـع وصفه . هذا ليس من ضعف الذاكرة؛ فأنا أُعلن أنه بإمكاني رؤيته هذه اللحظة . »

إن النهاية المأساوية لحكاية ستيفنسون الأسطورية ، تلبي أفضل الأهداف للقيم الأخلاقية الفيكتورية: الدكتور الطيب يقرر أن يودع «وداعاً حاسماً وحازماً الحرية ، الخطوة الرشيقة ، والإندافاعات الغريزية الوثابة والمتع السرية ، التي مارستُها في شخص هايد . » بيد أن هذا الانفصال ، في نهاية الأمر ، يستحيل الاستمرار فيه لأن الظل الخفي القاتل المتمثل بشخص المستر هايد ، لا يمكن فصله عن شخصية الدكتور الطيب والمحترم الذي نذر نفسه بغيرية ونكران للذات ، لإنقاذ حياة الآخرين ، والذي يلقي عليه ظلاً من توكيد الذات القاتل . إن وعي د . جيكل بالجانب الظلي العنيف لديه ، يؤدي به إلى القنوط الإنتحاري . وبما أنه أفرط في التماهي مع المستر هايد – ذلك التماهي المفرط الذي يفضي إلى التضخم المأساوي – صار غير قادر على التكامل مع «أخيه: ظله» إن الجانب الشرير عند د . جيكل متداخل مع جانبه الخيّر ، ولا يمكن فصمهما ، إلى الحد الذي يجعله يعتقد أنه إذا كان تدمير الجانب الشرير واجباً فلا خيار أمامه سوى تدمير الجانبين معاً أي هو ومستر هايد .

وبهـذا تبدو أسطـورة د . جيـكل ومستر هايد تقـدم الدعم والتأييـد للحالة الأخلاقيـة المثالية الفظّة في العهد الفيكتوري ، التـي تنظر إلى الخير والشر باعتبارهما مبدئـين لا يمكـن تصالحهما بأي شكل ، ولا يمكن تصورهمـا إلا بانتصار الخير على

الشـر وقمعـه كلياً. غير أنه بإمكان القـارئ أيضاً أن ينظـر إلى الحكاية كبرهان غير مباشـر على الحالة ذاتهـا لأن الأسطورة لا تحمل رسالة وحيـدة بل متعددة المعاني – توحي بمعانٍ مختلفة.

الجدير بالملاحظة، عند تفسيرنا للقصة من وجهة نظر يونغية، أن شخصية مستر هايد بالنسبة لدكتور جيكل، لدى استيفنسون، لا تحتوي على نوازع الشر وحسب، بل وعلى نوعٍ من الحيوية (الحرية، الخطوة الرشيقة...الخ) هذه الحيوية، تزين الحياة بطريقة من الطرق، ولو تكاملت مع الشخصية الواعية للدكتور جيكل، لشكلت قيمة إضافية لهذه الشخصية لأن الظل، بالنسبة ليونغ، ليس شراً كله: «الظل، إلى حد ما، دوني وبدائي وأخرق وغير متكيف، ولكنه ليس سيئاً كلياً بل يشتمل على مناقب طفولية فطرية، تضفي جمالاً وحيوية، على نحوٍ ما، على الوجود الإنساني ولكن هذه الأشياء هي من الممنوعات في الأعراف والتقاليد.

إن قراءة هذه القصة، مع الأخذ بالحسبان مفهوم يونغ عن الظل، وفي الوقت ذاته دون التخفيف من وقع جوانبه المزعجة من الناحية الأخلاقية، يؤدي إلى ما هو أبعد من النهاية المأساوية لقصة ستيفنسون الفكتورية الأخلاقية. إن الوعي بالظل هو أمر أخلاقي ملحّ بالنسبة لعلم النفس اليونغي، ولا أمل في التخلص منه. وفي العام ١٩٤٩ كتب يونغ مايلي: ما من أحد يقف خارج نطاق الخي والشر وإلا سيكون خارج نطاق هذا العالم. فالحياة تَوازن دائم بين الأضداد كما هو الحال في سلسلة العمليات الطاقيّة كلها. إن إلغاء الأضداد مساوٍ للموت.

وهكذا فإن للظل كما لغيره من جوانب اللاوعي الأخرى «أهمية تعويضية»، والتعامل معه هو قضية فردية إلى حد كبير بالنسبة ليونغ وعملية تثير الأسئلة التي غالباً

ما تعجز القيم الأخلاقية التقليدية عن الإجابة عنها. فالحل بالنسبة للدكتور جيكل هو أن يقتل ظله بنفسه، وهو خطأ يعود إلى فرط التماهي مع الظل. وجهة النظر الأقرب إلى اليونغية في قصة ستيفنسون الأسطورية هي وجهة النظر التي تستدعي تمثيلاً على درجة ما من **التكامل** مع الظل. فدكتور جيكل، كان عليه أن يجد وسيلة ما لكي يكتسب **حيوية** الشباب التي لدى مستر هايد دون الاطلاع بنزعاته العدوانية للقتل، في الوقت ذاته.

إيريش نيومان، اليونغي الإسرائيلي الذي كتب كتابه المثير (علم نفس الأعماق والأخلاق الجديدة) إبان «المحرقة» والحرب العالمية الثانية، يستشهد بشخصية مستر هايد عند ستيفنسون، كواحد من «سلسلة لا نهاية لها من الظل والشخوص المزدوجة في الأسطورة وحكايات الجن والأدب». وهو أيضاً، يلفت النظر إلى صعوبة عملية تكامل الظل، التي يمكن أن تشتمل على قدْر معين من الحياة غير الكريمة ناجمة عن محتويات الظل وعن ممارسة امتحان الذات الأخلاقي.

> على الفرد أن يتعامل مع حصته من الشر (المخصصة) له من جبلّته أو من قَدَره الشخصي، يتعامل معها بنفسه وبروية. وينبغي عليه، خلال سير العملية التي تختلف من شخص إلى آخر، أن يعيش مع جزءٍ من الجانب السلبي بوعي. إنها ليست جزءاً قليلاً من مهمة علم نفس الأعماق أن يتمكن الفرد من أن يصبح قادراً على العيش في هذا العالم، باكتسابه الشجاعة الأخلاقية ليس لكي يرغب في أن يكون إما أسوأ أو أحسن مما هو عليه في الواقع.

مـن الواضح أن الوعي بالظل ليس واجباً أخلاقياً بحد ذاته وحسب (لأن ما لا نعيـه في أنفسنا هو الـذي نسقطه على الآخرين غالبـاً ودون مسوّغ أو حق) بل وأيضـاً تستوجب التزاماً أخلاقياً إجبارياً «للعمل من خلال» شرنا في داخلنا بطريقة مستقلة ومسؤولة.

مثلما كان إبداع ستيفنسون لأسطورة حديثة تدور حول شخصية ثنائية، كذلك كان اكتشاف ك. يونغ لشخصية رمزية تُشخّص الظل اللاواعي وتبدو أنها تدين بأصلها المباشر إلى رؤيا مرعبة مليئة بالإيقاعات الأسطورية. فبتاريخ ٢ ديسمبر ك٢ من عام ١٩١٣، وبعد قطيعته مع أستاذه ومعلمه سيغموند فرويد، بعد تعاون وثيق دام ست سنوات، وكان عمره وقتها ست وثلاثون سنة، وقبل ذلك التاريخ بسنة واحدة كانت قد سيطرت عليه، تقريباً، أوهام من اللاوعي لم يستطع السيطرة عليها، (أنتوني ستور دعاها أزمة «الحدّة الذهنية» لمنتصف العمر)، آنئذ جلس يونغ إلى مكتبه وقرر أن يتولى بنفسه مسألة هبوطه إلى عالم شيطاني من الأوهام والتخيلات المرعبة التي ابتلي بها، وذلك بترك تلك الأوهام والتخيلات تدور طوعاً في داخل عقله. هذه الرؤيا التي تركها تتشكل مادياً كانت هبوطاً إلى العالم السفلي Batabasis عالم التناسب الأسطوري الذي وصفه فيما بعد بمايلي:

> كان أمامي المدخل إلى الكهف المظلم الذي كان يقف فيه قزم له بشرة كالجلد المدبوغ كما لو كان محنطاً. أقحمت نفسي في الممر الضيق وجاوزته وخضت عميقاً في الماء المتجمد إلى الجانب الآخر من الكهف حيث رأيت صخرة تضيء وعليها حجر بلوري يتوهج باللون الأحمر. أمسكت الصخرة بكلتا يدي ورفعتها فوجدت تحتها حفرة. في البداية لم أستطع تمييز شيء، ثم رأيت ماءً جارياً وهناك

تطفو عليه جثة شاب أشقر الشعر وفي رأسه جرح و كانت تتبعه خنفساء سوداء ضخمة ثم تبعتها شمس حمراء حديثة الولادة بزغت من أعماق الماء.

الدوافع الأسطورية المرتبطة بالظل «القزم» وموت البطل (الشاب الأشقر الشعر)، تجلت بوضوح أكثر بعد أسبوع في اللحظة التي شعر يونغ بأنها نقطة تحول في حياته. ففي ١٨ ديسمبر. ك. أول ١٩١٣ رأى الحلم التالي.

كنت مع رجل مجهول أسمر البشرة متوحش، في مشهد على جبل صخري، قبيل الفجر. وكانت السماء وضاءة من جهة الشرق، والنجوم خافتة. سمعت صوت نفير سيغفريد من فوق الجبال فعلمت أن علينا أن نقتله. كنا نحمل البنادق فانبطحنا أرضاً في ممر ضيق بين الصخور ننتظره. عندئذ ظهر سيغفريد في أعلى القمة ومع الخيوط الأولى للشمس، وكان يقود عربته المصنوعة من عظام الموتى بسُرعة قصوى وصخب شديد عَبر المنحدر المائل. وعندما انعطف في منعطفٍ، أطلقنا عليه النار فأرديناه قتيلاً.

أما وقد شعرت بالاشمئزاز وتبكيت الضمير الشديد لأنني دمرت شيئاً عظيماً وجميلاً إلى هذا الحد، فقد استدرت أريد الفرار خوفاً من اكتشاف الجريمة. ولكن سرعان ما هطل وابل من المطر، فعلمت أنه سوف يزيل كل أثر للميت. لقد نجوت من خطر اكتشاف الجريمة

وأصبح بالإمكان استمرار الحياة، لكن بقي الشعور
باقتراف الجريمة لا يحتمل.

«المتوحش الصغير، الأسمر البشرة الذي صحبني والذي، في الواقع، قام بالمبادرة بالقتل، كان تجسيداً للظل الفطري البدائي. أما هطول المطر، فهو يدل على أن التوتر القائم بين الوعي واللاوعي قد انتهى». هذا ما كتبه يونغ يونغ، بعد قرابة الخمسين عاماً في سيرته الذاتية، وقد شعر بأن للظل دلالتان: دلالة جمعية ودلالة شخصية. فهو من ناحية يتضمن نقداً قوياً للروح العسكرية التي كانت تهدد أوربا قبيل اندلاع الحرب العالمية الأولى، وكانت سويسرا (وطن يونغ خلالها، تحافظ على تقاليدها في الحياد. إن صورة سيغفرند المنحوسة، تمثل التوجه الذي لا رحمة فيه للسلطة الألمانية، وبخاصة الصيغة الألمانية للبطولة المستأسدة. ومن ناحية ثانية، شعر يونغ - حسب صلة الحلم الشخصية به - أن رسالة الحلم كانت أن «الموقف الذي مثله سيعفريد البطل لم يعد يرضيني». فالبعد الأسطوري للحلم - قتل البطل الجرماني سيغفريد - يمكن تفسيره تفسيرين بالتساوي: تفسير شخصي وتفسير جمعي. الحلم يلقي ضوء أنقدياً على خيار ذي حدين: شخصي وجمعي.

المتوحش الصغير الأسمر البشرة في حلم يونغ عام ١٩١٣، مع العُزم في رؤياه الأولى (ذي البشرة الجلدية المدبوغة «كما لو كان محنطاً»، كلاهما يمثلان تشابهاً مذهلاً مع مستر هايد الذي وصفه ستيفنسون بـ «الرجل الصغير» «والبسيط جداً في ملبسه: شاحب وقزمي الشكل، يضحك (ضحكته المتوحشة) ويخلف إحساساً ملحاً بالتشوه الغامض،» ولم يكن يونغ، كما يبدو، مطلقاً على قصة ستيفنسون آنذاك، ويمكن اعتبار كل من مستر هايد والقزم / المتوحش

كرمزين للظل. هذان الرمزان يظهران بحيوية لكل منهما (يونغ وستيفنسون) أول ما ظهرا في الحلم. كما أن تكوكب النموذج البدئي، بالنسبة لهما عندما توصلا إلى التوافق مع هذا التكوكب من خلال التأليف الأدبي أو الاستبطان النفساني، قد حرر فيضاً من الطاقة الخلاقة: فقد تفجرت لدى ستيفنسون، حبيس غرفته بسبب المرض، طاقة إبداعية فجائية مكنته من كتابة ما يزيد على عشرة آلاف كلمة يومياً وعلى مدى ستة أيام. أما يونغ، بعد أن حقق الإنسجام مع الحلم، فقد حقق انتعاشاً نفسانياً: مع أنني لم أكن قادراً، في حينه، على فهم معنى ما وراء هذه التلميحات في الحلم، فقد تحررتْ في داخلي طاقات ساعدتني على الوصول بتجربتي مع اللاوعي إلى نتيجة.»

لقد اكتسب هذا التدفق للطاقة الجديدة، بالنسبة ليونغ، أهمية خاصة لأنه كان في منتصف العمر، وكانت نقطة تحول اعتبرها اليونغيون مليئة بالصعاب عندما يبدأ التدفق الطبيعي للطاقة يغير مجرى الحياة. وكما كتب يونغ بعد ذلك بعدة سنوات:

إن مجرى حياتنا يشبه مجرى الشمس. فهي في الصباح تزداد قوة واستمراراً حتى تصل في عز الظهيرة إلى الذروة. ثم تصل حركتها الثابتة وإلى الأمام (*) Enantiodromia وإلى النقصان وليس الزيادة في القوة... والتحول من الصباح إلى الظهيرة يعني إعادة تقويم القيم السابقة. وهنا تصبح الحاجة ملحة إلى تثمين ما هو ضد مُثلنا القديمة لكي ندرك الأخطاء في حقيقتنا السابقة ونشعر إلى أي حد يكمن العداء أو حتى الكراهية فيما كنا نحسبه - حتى الآن - حُباً.

ولما كانت أسطورة البطل (الشاب الأشقر سيغفريد، في كل من الرؤيا

(*) أشياء تلتقي بأضدادها Enantiodromia

والحلم، ترتبط برمز الظل كما ترتبط بأسطورة الشمس «البازغة»، فمن المغري أن نرى أصل مقارنة يونغ للحياة بمجرى الشمس في كلتا الرؤيايين في عام ١٩١٣. وبحسب لعبة الأضداد Entaniodromia (تغيير في اتجاه الطاقات النفسية وتحول في القيم) يمكن تفسير البطل بأنه يمثل قوة الشباب التي يُرمز إليها في الأسطورة الشمسية بشروق الشمس. والخلاصة، اغتيال البطل يمثل الحاجة إلى التغيير، إلى «إعادة تقويم القيم السابقة» في فترة منتصف العمر. أما رمزا البطل: القزم والمتوحش، فيمثلان الطاقة القاتلة وأيضاً التبصّر، النظر في الداخل ووحكمة الظل[1]، اللازمة جميعها لقتل البطل وتفوق الميول والنزعات البطولية الشبابية في الحياة. قد يكون ما عناه يونغ بقوله: «لكي يدرك خطأه في الحقيقة السابقة» هو رؤية الجانب الظلي (الكفاح الطموح بلا هوادة من أجل الحصول على الاعتراف به) للبطولة العقلانية التي أوصلته إلى النجاح الكبير كمعالج نفساني وكخلفية للمدرسة الفرويدية. إن خضوعه لأزمة «إعادة تقويم القيم السابقة» قادته إلى انعطافة أكبر داخل عقله الذي كان آنذاك استبطاناً شديد الإستبطانية وإلى اكتشاف نماذج بدئية اللّاوعي الجمعي.

إن مواجهة يونغ مع الصور النموذج بدئية للظل، مهما كانت مؤلمة وغير مستقرة في البداية، أصبحت، فيما بعد، الأساس في تعرفه على الشر كجزء ضروري من الحياة، وكواحد من زوج من الأضداد الذين يزودان الحياة بطاقتها. وتكمن الأسس التي قام عليها هذا الاكتشاف، في صراعه مع، وانفصاله عن فرويد (هل كان فرويد هو سيغفرند الحلم البطل المقتول في الرؤيا؟)[2]، وتكمن أيضاً في أزمات منتصف العمر التي قذفت بيونغ إلى العالم السفلي عالم اللاوعي الجمعي.

# الأنيما والأنيموس

**الأنيما** هو النموذج البدئي المؤنث، **والأنيموس** هو النموذج البدئي المذكر؛ وهما تمثيلان نفسيان للغريزة الجنسية، ودورهما الأول، في النظرية اليونغية، هو **التعويض**. **فالأنيموس**، العنصر الذكوري اللاواعي عندد المرأة، يعوض عند أنوثتها الواعية – العناصر الأنثوية في شخص المرأة المقنع(*) – والأنيما، العنصر الأنثوي اللاواعي في الرجل، يعوص عن وعيه الذكوري – العناصر الذكورية في شخصه المقنع ويُشخّص يونغ، نمطياً، هذه الصور النموذج بدئية المتضادة جنسياً. وهكذا، قد نجد أكثر الذكور فحولة، ينطوي في داخله على شخص فتاة خجولة؛ وأكثرَ النساء أنوثة تتساكن، نفسياً، مع شخص سفاح، عنيف في داخلها. ومهما تكن الشخصية الجنسية المقنعة واعية، فإن الشخصيّة في الداخل سوف تعمل على تعويض أحاديتها الجانبية.

والأنيما، بيولوجيا، المرأة داخل الرجل، تعبر عن قلة من المورثات الأنثوية في داخله، تماماً كما تعبر الأنيموس، الرجل في داخل المرأة عن وجود قلة من المورثات الذكرية في داخلها. وفي الوقت ذاته، تتأثر أشكال الأنيما والأنيموس بالتجارب العملية للفرد مع أفراد من الجنس الآخر منذ مرحلة عمرية مبكرة فصاعداً. مثل هذا التحديد البسيط حسب النظرية، سوف يكون كافياً لفهم الأنيما والأنيموس فيما لو كان علم نفس الجنس ظاهرة سهلة.

(*) Persona (إصلاح يونغي) وهو القناع وهو الذي يخفي به المرء شخصيته الحقيقية استجابة للتقاليد الإجتماعية أو الذاتية النابعة عن حاجاته النموذج بدئية.

صحيح أن كل إنسان تقريباً يقع في الحب، أو على الأقل؛ يمارس رغبته الجنسية، غير أن قلة من الناس قادرون على التحقق من أن عامل الإسقاط (الأنيما / الأنيموس) هو الذي جعل المرغوبَ مرغوباً بالدرجة الأولى. والحب يبدو بسيطاً من الخارج: العامل الذاتي: من الواضح أن العامل الذاتي هو المفتاح؛ فالناس يقعون في حب من يبدو جميلاً **في نظرهم**، سواء اتفق معه الآخرون أم لا، والبدهية القديمةُ تُطبق عملياً: الجمال هو في عين الناظر. والشاعرة الإغريقية سافو (أواخر القرن السابع ق. م) تعبر عن ذلك خير تعبير عندما تعرّف الجمال بالكلمات التالية «ما يحبه المرء هو، مهما كان، هو الأجمل على وجه الأرض». وفي مذكرات بروست **تذكّر أشياء مضت**،: كان لدى بروست خادمة فرنسية بسيطة، عبرت عن هذه الفكرة بسخرية فظة وبفرنسيتها الفلاحية (أُستُ الكلب وردةٌ في عين المحب.) ويعبر يونغ عن الفكرة ذاتها بإيجاز مماثل لكن بتقنية أكثر: إسقاط الأنيما والأنيموس بسبب سحراً متبادلاً.

ربما كانت أفضل طريقة لتسليط الضوء على هذا الجانب الضبابي الصعب من علم النفس هي كيف توصل يونغ فيما بعد إلى ما دعاه الأنيما. أما فيما يتعلق بالظل، فإن وصفه لهذا النموذج البدئي، له جذوره، جزئياً، في تحليله لذاته هو وخبرته باللاوعي. لقد تحرى، في البداية، عن وجود ما دعاه الأنيما، عندما كان خاضعاً، عن وعي، لفيض من الأخيلة والأوهام التي هيمنت عليه تقريباً قبيل الحرب العالمية الأولى:

> لكي ألتقط هذه الأخيلة وتصورت، مراراً، منحدراً
> سحيقاً... ووجدت نفسي على شفير هاوية. كان
> ذلك أشبه برحلة إلى القمر كما لو كانت أنثى

حقيقية كاملة الحضور. «في البداية، كان الجانب
السلبي للأنيما هو الذي أثر فيّ أشد تأثير.

ويرى يونغ في الأمزجة اللاعقلانية للذكر أكبر دليل عام على حضور الأنيما التي، بسيطرتها على حياته العاطفية، يبقى، عادة، لا واع. فالإستياء وسوء الخلق، والنزق والعاطفية، كلها تجليات نموذجية للأنيما. والمضحك أن النساء بعامة، ينفرنَ من هذه الأمزجة الرجالية التي إن هي إلا تعبيرات عن الجانب الأنثوي في الرجل وعن لا وعيه، ومن ثم، عن الأنوثة غير النامية لديه. في الثقافة الأمريكية اليوم، هناك على الأقل، الكثير من الشعور الذكري الأصيل محتجز في اللاوعي، وما يُعبر عنه الرجل لفظياً، إنما هو المشاعر العاطفية أو الأنيمية الناجمة عن التحريض أكثر من كونها ناجمة عن مشاعرهم الحقيقية التي ربما يجدون صعوبة كبرى في التعرف عليها والتعبير عنها.

والأنيما، بالنسبة ليونغ، تتضمن الشهوة الجنسية (Eros) «وظيفة العلاقة الجنسية» ولكنها نوع من الشهرة غير النامية، ليست حقيقية، وبلا علاقة «نوع وضيع معين من العلاقة بالمحيط وبالمرأة بخاصة، العلاقة التي بقيت مغيّبة تماماً عن الآخرين وعن الشخص ذاته.» إنها تلك الشهوة الجنسية غير المتكاملة – التي هي من الأنيما والتي تفسر نوعية الرومانسية الشديدة بلا علاقة لدى الرجال الذين هم – أو يظنون أنهم – في حالة حب، أو هي الحالة العاطفية التي تستحوذ عليهم عندما يعتقدون أن حياتهم متداخلة ومتشابكة مصيرياً مع حياة الآخرين، حتى أولئك الذين لا يعيرونهم من الإهتمام إلا قليلاً أو أنهم يستغلونهم. لهذا كله كتب يونغ: «إنه لأمر جوهري على الإطلاق، أن يتعرف نمط معين من الرجال المعاصرين على مدى تميزهم عن الأنيما.

وقد تلعب الأنيما، بالنسبة للرجل الذي لا يعرف جانبه الأنثوي، الدور السلبي للنموذج البدئي المغوي والخادح وبكل بساطة - مثل لورلي أو السيدة الجميلة ذات القلب القاسي أو كاليبو(*) حيث تغويه الأنيما وتسبب له التشوش واليأس. إن ما يمثل الأنيما كثير في الفن والأدب والأسطورة والثقافة الشعبية - وكل شخصية أنثوية تدخل في حكاية لكي تغوي البطل وتسحره وتجره إلى متاهات خطرة في الحياة، ثم بعد ذلك ربما تخرجه منها، فهي شكل آخر للأنيما في تجسيد أسطوري واضح: آريادني، ميلوسين، سيرسي، الحورية العارية في الغابات، المرأة الشؤم.

أو قد تظهر الأنيما على شكل مجموعة السيرانات(**) وحوريات الراين والجنيات الراقصات والعذراوات البجعات، وحوريات الماء. وكلهن يغوين الرجال ويسوقونهم إلى حتفهم المبكر. لقد لاحظت ايستر هاردينج (إحدى طالبات يونغ)، أثناء عملها مع إحدى مريضاتها النفسانيات، التمثيل المتعدد للأنيما، واستنتجت أن شكل الأنيما في الرجال غير الناضجين بعد، أقرب إلى التعدد وتتمثل «في عدد غير محدود تقريباً من الحوريات والسيرانات اللواتي حاولن إغواء بوليسيس، أو الفتيات الأزهار لنا نهاوزر. ولكن بعد أن ينضج الرجال تتمثل له الأنيما بهيئة واحدة.

اكتشف يونغ صور الأنيما، أول ما اكتشفها، في الأدب مثل الشخصيات الأسطورية لدى هاغارد في: «هي - من - يجب - أن يطاع» وعند بيير بينويت في **ساهاران ملكة أنتيبا** - نسوة لهن قدرات هائلة من السحر والإغواء لا تقاوم

(*) عناوين لقصائد غزلية بطلاتها من النسوة يمثلن الإغواء والإغراء. المترجم

(**) مجموعة كائنات أسطورية عند الإغريق، لها رؤوس نسوة وأجساد طيور تسحر الملاحين بغنائها العذب فتوردهم موارد الهلاك. المترجم

تقريباً، وأمام جلالهن تبدو طموحات الرجال واهتماماتهم دون جدوى. وكاستحضار رائع للأنيما كرمز لشخصية مراوغة ملتبسة بامتياز في عالم النفس، أشاد يونغ بتصوير باسترناك لشخصية **دكتورجيفاكو**: إنك لا تعرف من هي، إنها ليست حقيقية تماماً، فهي أطيب من أن تكون كذلك هناك خطأ ما في مكان ما، فإذا أردت أن تعرف ما هي الأنيما عليك أن تقرأ الكتاب.

فرجينيا وولف، التي كانت تكتب في الوقت الذي كان يونغ يكتشف الأنيما، أحست أيضاً أن الكثير من الشخوص الأنثوية المشهورة في الأدب، لم تكن مقْنعة تماماً في تصويرها للمرأة كما هي في الواقع. وافترضت بأن الكتّاب الذكور كانوا يرسمون صوراً للأفكار التعويضية عن الأنثى في داخلهم بأبعادها السلبية والإيجابية من خلف قناعِ خلق شخوص روائية أنثوية.

> يتكشف يومياً وأكثر فأكثر أن الليدي ماكبث وكوديليا وكلاريسا وأوفيليا ودورا وديانا وهيلين وبقيتهن، لسن بشكل من الأشكال ما تظهرن به. فبعضهن، وبكل بساطة، رجال مموّهون وبعضهن يمثلن ما يود الرجال أن يكونوا أو هم واعون لما ليس هم عليه. إن تجسيدنا كل ما نعتقده في أنفسنا وكل ما نرغبه في الكون وكل ما نكرهه في الجنس البشري، لهو غريزة عميقة وكونية عند كل من الجانبين من نساء ورجال. ولكن برغم ما يمنحه ذلك من الراحة والفَرَج، فإنه لا يؤدي بنا إلى الفهم. فروشستر (الحبيب الشيطان في رواية جين اير) بقدر ما هو تصوير ساخر من حقيقة الرجال، بقدر ما هي كورديليا (البنت

القديسة التي تضحي بنفسها من أجل أبيها في مسرحية
الملك لير) ، تصوير ساخر لحقيقة المرأة .

وبالتمييز ما بين «الحقيقة» بين الجنسين و «تزييف الحقيقة» أو تصويرها تصويراً ساخراً ، يجد المرء أن فيرجيينا وولف ، في الأنماط الجاهزة للجنسين ، سواء بالمعنى السلبي الذي يجعل من أحد الجنسين كبش فداء ، أو بالمعنى الإيجابي الذي يجعل الصور مثالية ، كانت فرجينيا تعبر بلغة عادية عما كان يونغ يكافح ، لكي يعبر عنه كعالِم نفس في وصفه للأنيما والأنيموس .

ما زال بالإمكان مناقشة أن ماهو تزييف أو تصوير ساخر لحقيقة النساء بالنسبة لوولف ، قد يبرهن على أنه هو التمثيل الحقيقي تماماً للأنيما عند يونغ . كما يمكن مناقشة أن حقيقة صورة الأنيما هي التي تفسر السحر الذي تمارسه بطلات الروايات على عقول القراء . لاحظ مثلاً ، شخصية إيمّا بوفاري عند فلوبير ، ليس فقط كشخصية في رواية من القرن التاسع عشر ، ولكن أيضاً كشخصية صارت شبه أسطورية بالنسبة للمخيلة الحديثة . ويبدو أن يونغ لم يأت بها كمثال على شكل من أشكال الأنيما (ربما لأن زوجه كان اسمها إيمّا) لكنها ، بالتأكيد ، تمثل صورة مصغرة للخصائص الفطرية للشهرة الجنسية Eros بلا علاقة ، في الأنيما مع استحضار الطيف الواسع للأمزجة والحالات النفسية للأنيما . لقد روي عن فلوبير قوله: مدام بوفاري هي أنا . وسواء صحَّ هذا الخبر عن فلوبير أم لا ، فمن المؤكد أنه يعبر عن الشعور بالافتتان بالبطلة والتماهي معها وهو ما خبره الكثير من قراء فلوبير من الذكور . وبالمقابل ، يبدو أن بعض القارئات ، على الأقل ، وجَدْن مدام بوفاري مجرد غبية وغير مغرية .

وتتجلى في الأنيما ، كشكل غامض إلى حد ملحوظ ، الصفات السلبية و

الإيجابية على حد سواء. فقد تكون صانعةَ أوهام مضلِلة وعاملاً حاسماً في حياة الرجـل، وقد تكون شكلاً مساعداً في استكشافه للنفس. وهي كالسيرسي في الأودية، يمكنها أن ترسل رجلاً في رحلة إلى أعماق المجهول. وهي كبياتريس عند دانتي يمكن أن تصبح مصدراً للإلهام في بحث روحي كبير. وبإسقاطها، بـلا وعي، على المـرأة، تجعل الرجل يشعر بالإنجـذاب عاطفياً بطريقتين: سلبية وإيجابيـة. أو أنها، مـرة أخرى، كعشيقة غيورة قد تبعده عن أي علاقات مع الجنسـ الآخر، ومثل كاليبو، تُبقي عليه مسجوناً في جزيرتها وبعيداً عن العالم والحيـاة. ومـا دام الرجل لا واعٍ بأنيماه فإنه يبقى كذلك أحمقاً – إما بسعادة أو – بالنسبة للجنس الآخر.

ومع ذلك، ليس واجباً على أحد جلب الأنيما إلى درجة ما من الوعي – إن من خلال الأحلام، أو من خلال ما دعاه يونغ «محادثات مع الأنيما» أو من خلال دراسة ممثلاتها في الأساطير – وبخاصة في النصف الأول من العمر. بيد أن هناك مزية لزيادة الوعي بها، ألا وهي: معرفة المرء أنيماه بأن يبدأ بمكاملة طاقة الشهوة الجنسية بحياته، وباكتسابه بعض اللمحات عن سر «الحب الذي يحرك الشمس والنجوم» كما قال دانتي في الكوميديا الإلهية.

لقد كتب يونغ في سيرته الذاتية أنه حصل على أول انطباع واضح عن أنيماه في حلم غريب رآه في رأس سنة ١٩١٢ وكان في السابعة والثلاثين:

> وجدت نفسي في بهو إيطالي فخم ذي أعمدة وأرضية ودرابزين من الرخام. وكنت أجلس على كرسي ذهبي من طراز عهد النهضة. كانت أمامي في طاولة نادرة الجمال، مصنوعة من حجر كالزمرد. جلست هناك

أنظر بعيداً لأن البهو كان على برج في قلعة، وكان أطفالي يجلسون معي إلى الطاولة.

فجأة، هبط علينا طير أبيض، نورس بحري أو حمامة حطت على الطاولة بلطف كي تستريح، فأشرت لأطفالي أن يبقوا ساكنين حتى لا يخيفوا هذا الطائر الجميل فيطير. ثم تحولت الحمامة فجأة إلى فتاة صغيرة لها من العمر ثماني سنوات تقريباً ولها شعر ذهبي أشقر، ركضت مع الأطفال ولعبت معهم بين الأعمدة في القلعة.

بقيت تائهَ الفكر مستغرقاً في التجربة التي أمر بها. ثم عادت الفتاة الصغيرة وطوقت عنقي بكلتا ذراعيها برقة ثم اختفت فجأة، وعادت حمامة من جديد وتكلّمت ببطء بصوت آدمي: «أستطيع في الساعات الأولى فقط من الليل أن أحول نفسي إلى كائ بشري حين يكون ذكر الحمام منشغلاً بالإثني عشر ميتاً» ثم طارت الحمامة في السماء الزرقاء وصحوتُ من نومي.

عندما سأله زميله إي إي بنيت عن انطباعه الأول عن الأنيما، ذكر له هذا الحلم وذكر له شيئاً محدداً لم يرد في سيرته الذاتية وهو أن الفتاة الصغيرة ذات الشعر الذهبي، ذكّرته بابنته الكبرى، وبما أن صورة الأنيما، في بعدها الشخصي، تتشكل من انطباعات عن شخصيات من الجنس اللطيف ذوي أهمية في حياة الرجل، فمن المعقول أن ابنة يونغ الكبرى قد أوحت بجزء أساسي من رمز الأنيما في الحلم. غير أن الأنيما تتشكل أيضاً من انطباعات الطفولة عن

الجنس الآخر. كما ويذكر يونغ، في سيرته الذاتية، المرأة السوداء الشعر، الزيتونية البشرة التي تولت العناية به لفترة عندما كان في الثالثة من العمر، والتي أصبحت صورتها جزءاً من أنيماه، وهو ما دعاه في رسالة له فيما بعد تجربته الأولى مع الأنيما.

وبحسب بينيت، فقد ربط يونغ جانباً آخر من أنيماه بالجزء الروحاني المتمثل بالطائر الأبيض الذي ظهرت به في البداية ثم عادت فتحولت إليه في نهاية الحلم. إن كلمة «أنيما» في اللاتينية تعني «الروح أو النفس»، وفي التقاليد المسيحية غالباً ما تتمثل بطائر كما في قصيدة «الحديقة» لأندرو مارفيل:

هنا عند أصل النافورات الزلِق أو عند جذر بعض الأشجار
المثمرة المكسوّ بالطحالب روحي تطرح إهاب الأجساد
جانباً وتنسلُّ عبر الأغصان تجلس كطائر يغني ثم يشحذ
ويمشط جناحيه الفضيين؛ وريثما يتهيأ لطيران أطول،
تتماوج في ريشه مختلف الألوان.

إلى هنا نكون قد تفحصنا اكتشاف يونغ للأسطورة الغريبة لنفسه. بيد أن يونغ، كما فرويد، كان واثقاً من أنه، في دراسته لنفسه بالذات، قد اكتشف أشياء عن النفس البشرية بعامة، فهو عندما **شخّص** محتويات لا وعيه (بتفضيله الشخوص المادية المحسوسة على المفاهيم المجردة) ومن ثم **أسطرها** (برابطة شخوص اللاوعي هذه الأساطير)، نجح في تقديم بعض تبصراته المتعلقة بالأحلام والتخيلات بطريقة أسطورية.

لكننا حين ننتقل إلى مناقشة الأنيموس، الشكل النموذج بدئي المذكر

التعويضي في نفسية المرأة، يصبح من الضروري استدراك النقص الطبيعي، لدى يونغ كمذكر، اكتشاف صور الأنيموس في نفسه مباشرة؛ وكان عليه أن يعتمد على روايات مريضاته النفسانيات عن صور أحلامهن وتخيلاتهن. كما أن بعض زميلاته أغنين الموضوع فيما بعد، بملاحظاتهن المبنية على خبراتهن المباشرة الخاصة بالأنيموس، ولسوف نقترب أكثر من بعض تبصراتن لنكمل بها تبصرات يونغ التي، من الملاحظ أنها، تعرضت مؤخراً للهجوم مراراً من خلال النقد الأنثوي لنظريته.

لا يستطيع الذكر، حسب النظرية اليونغية الكلاسية، أن يمتلك أي خبرة مباشرة **بالأنيموس** لأنها ليست من مكوناته الذكرية النفسية، ولكنه يستطيع اختبار قوة الأنيموس لدى المرأة على نحو لا مباشر، من خلال هجوم المرأة الحاد عليه وعلى عمله. وأنيموس المرأة، بالنسبة ليونغ، هي مصدرالآراء المتشبِّث بها بشدة والتي لا تقبل الجدل وينتج عنها موقف متعالمٌ ساخط ونقد هدام وميل إلى مناقشة أمور قليلة الأهمية. «آراء الأنيموس تستفزَ الرجال إلى أقصى حد» كما كتب يونغ. والنقد بلا هوادة من قبل المرأة إنما قبل المرأة إنما هو شكل من أشكال الهجوم من قِبل الأنيموس، وهو ما يثير حفيظة الرجال. والمرأة التي تتماهى مع أنيموسها (تستحوذها الأنيموس)، تكون «دائماً على حق». ويعتقد يونغ أن «الأنيموس لدى المرأة المتعلقة، تُشجعها على المماحكة النقدية وادعاء الثقافة الرفيعة المستوى.

ولتوضيح آثار أنيموس إحداهن على يونغ، نتركه يخبرنا بنفسه عن قصته معها وكان في جمع من الناس، فتحدثت مضيفته مدة ساعة ونصف دون أن تترك له مجالاً يتكلم كلمة واحدة. ومع أن كلامها «كان، بطريقة ما، عقلانياً

وذكياً إلى حد كبير»، فقد كان ببغائياً كان وعبارة عن آراء جمعية في مجمله وتعريفات من كتب مدرسية. وفي النهاية أخبرها بأنه يود أن يعرف كيف تفكر هي بالذات بهذه الأمور العويصة: «في الحقيقة، أريد أن أعرف رأيك أنت وليس ما تقوله الكتب.» فأجابته بسذاجة تامة: إذا أردت ذلك فيجب على أن أفكر أولاً.» إذن، لم تكن المرأة ذاتها هي التي تعطي هذه الآراء بقدر ما هي أنموسها؛ فأفكارها مثل مشاعر رجل واقع تحت وطأة أنيماه، بالكاد تدخل في الموضوع.

يتضح من الحكاية السابقة، أن وصف يونغ للأنيموس، يمكن اعتباره عدائياً؛ إذ أنه، بعامة، يلفت النظر إلى الجوانب السلبية وغير الجديرة بالثقة فقط. وقد تكون هذه العدم الثقة بالأنيموس، بالنسبة ليونغ، نابعة من خوفه من الجانب النفسي لدى الأنثى والذي دعاه «العقل الطبيعي» – الشيء الذي أعتقد أنا أن زميلته ماري – لويز فون فرانز كانت أكثر واقعية حين دعته: الأنيموس اللامتطورة والتي، حتى في جانبها اللامتطور يمكنها أن تحتوي على بعد واقعي إيجابي معين، وليس مجرد هراء. قد يكون خوف يونغ من أنيموس أمه بخاصة، هي ما أوحى له بالتأكيد الشديد على أن «الكثير من الرجال يبقون أشباحاً لطيفة ومرسومة على الجدار، الشياطين التي في دواخلهم مقتولة؛ أكلتهم الأم، أكلتهم كلهم بعقلها الطبيعي.» كانت تجربة يونغ مع عقل أمه «الطبيعي» مشكلة حقاً، مشكلة مستعصية في فترة مراهقته. ففي إحدى حلقاته تكلم عن حدث عرضي مر به في سنواته الأولى كعالم نفسي:

> في لحظة من اللحظات الحرجة في حياتي، وكنت أعمل بجد عندما جاءت أمي لكي تراني، وكانت تحبني حباً جماً، تعمل ما بوسعها لكي تساعدني، لكنها أرهقتني بعقلها الطبيعي، كنت أعمل بجدٍ في اختباراتي حول

تداعي الأفكار، وكانت جدران غرفتي مليئة بالخرائط والرسوم عندما جاءت أمي في زيارة غير متوقعة. نظرت إلى الحيطان من حولها وقالت: هل لهذه الأشياء من معنى حقاً؟» ما قالته كان خفيفاً كالهواء. لكن وقعه علي كان أثقل من أطنان من الرصاص. بعدما لم ألمس قلماً بيدي مدة ثلاثة أيام. لو كنت ولداً ضعيفاً لبادرت قائلاً: ليست جيدة بالطبع، » ولا استسلمت، ولقالت أمي إنها تحبني ولا تقصد شيئاً بقولها. غير أن الرجل هو كائن متحضر، والخطر الأكبر عليه هو الطبيعة... حسناً، لقد أصابتني نوبة فظيعة من الغضب ثم عدت بعدها إلى العمل.

أحد جوانب الأنيموس، كما خبره يونغ، كان شديد الإضعاف لثقة الرجل بنفسه وبعمله، «الكلمة المحبِطة» التي تُثير الكآبة والامتصاص؛ ويمكن للقارئ أن يقارن هذا بالقلق والإضطراب الذي خلفّه النقد اللاذع الذي وجهته زوج روبرت لويس ستيفنسون إلى زوجها في معرض تعليقها على النسخة الأولى لروايته د. جيكل ومستر هايد. فستيفنسون، كيونغ استعاد طاقته الخلاقة بعد نوبة من الغضب الشديد نظفت الأجواء وسمحت له بالحكم، بموضوعية أكبر، على ما قالته زوجه. والحقيقة، بالنسبة ليونغ، أن ما يحدث حين المرأة تماحك والرجل يسوء مزاجه، ما هو إلا معركة بين الأنيموس والأنما، أكثر منه جدل قائم بين كائنين بشريين. وهذا ما يوضح كيف أن هذا الجدال يخلف، غالباً، دخاناً أكثر مما يخلف نوراً.

لقد صورت فون فرانز إستحواذ الأنيموس على السياق النفسي لحياة المرأة بالعبارات التالية:

بداخلها، فجأة، التصميم الذكوري البارد، ويهيمن عليها تفكير تشبثي مجرد ويقودها دافع للقيام بعمل تهوري متوحش وتصميمي – وهو ليس من طبيعتها الأنثوية، عندما تصبح المرأة مستحوذة من قبل الأنيموس، تتغير ملامح الأنوثة في وجهها، وتصبح تعابير عينيها وفمها قاسية. أنا شخصياً ألاحظ عندما أفسح المجال للأنيموس، أنني أشد كتفي إلى الأعلى كمن تتهيأ للدخول في معركة. عندئذ أقول لنفسي: آه آه. . توقفي واسترخي.

أعتقد يونغ أن الأنيموس تحتوي على المبدأ العقلاني Logos الذكوري، أي القدرة على رؤية الأشياء، ليس بمعنى الشهوة الجنسية وإنما بموضوعية وبرودة أكثر. أي بالمنطق وليس العاطفة. ويمكن معالجة الجانب التشبثي الأعمى، للأنيموس، أي بعدها الفطري القوى، من قبل المرأة بتطوير عقلها وطرح أفكار الأنيموس جانباً والجهد لاكتشاف كيف تفكر حقاً بالأشياء: «أنيموس المرأة قوية دوماً على حساب اتساع عقلها. فكلما توسع عقلها أصبحت الأنيموس أقل قوة.» أما فيما يتعلق بالأثر التحريضي لهجمات الأنيموس على العلاقات المغلقة، فيعتقد يونغ أن المرأة بحاجة إلى أن تبقى صادقة مع مشاعرها ماذا يمكن للمرأة مواجهة عقدة القوة البغيضة في الأنيموس، وذلك بألا تسمح لمشاعرها بالتعبير عن نفسها طبيعياً.»

وتوفر قضايا الأنيموس بؤرة نفسية لمشكلة إضطهاد المرأة من قِبل الرجال ومن قبل النظام الأبوي الذكوري، ويمكن أن تشكل البعد النفسي الداخلي لمشكلة خارجية اجتماعية وثقافية ومشكلة الأنيموس ترتبط بالمشكلة العامة للوضع

الشرعي للمرأة. وبما أن الأنيموس هي مصدر هذا القدر من الإثارة للرجال «وأنيماهم»، فقد يصحّ القول بأن النسوة وحدهن قد تتوفر لديهن المعرفة الكافية بتعقيدات هذه القضايا ومعالجتها إيجابياً ودون عاطفية. فمثلاً، في التصريح التالي تعالج إيمّا زوج يونغ، مشكلة الأنيموس السلبية، كامرأة بطريقة ملائمة لا يمكن للمرء أن يتصور مسبقاً أن زوجها يفعلها:

> ما يجب علينا التغلب عليه، نحن النسوة، في علاقتنا مع الأنيموس، هو نقص الثقة بالنفس ومقاومة القصور الذاتي... وتبدو لنا جرأة زائدة أن نعارض إدانتنا غير المرخّص بها لأحكام الأنيموس أو الرجل، التي تتطلب شرعية عامة... لكن المرأة، بدون هذه الثورة، لن تتحرر من سلطة المستبد، ولن تجد نفسها.

والأنيموس، كشكل من الأشكال الغامضة في النفس، تلعب دورين في حياة المرأة: دوراً إيجابياً ودوراً سلبياً. وهي عندما يتم إسقاطها، تُستخدم كجسر يصل بالجنس الآخر. وهي تؤجج الرومانسية عندما تقود المرأة إلى العثور على رجل معين شديد الجاذبية. وهي تمكن من إيجاد الرابط العاطفي وتُفتّح براعم الحب وتعمل على استمرار الحياة من حولنا. ويعتقد يونغ، في كل تأكيداته على البعد النفسي الداخلي، أن الأنيموس والأنيما، يتحققان فقط من خلال الشريك من الجنس الآخر لأنه «فقط في مثل هذه العلاقات تصبح الإسقاطات فعالة». وعندما تكون الإسقاطات حاضرة في الشخص الآخر لكي يتم التعامل معها، كما في علاقة حب، فهناك احتمال حقيقي لانسحاب الإسقاطات ببطء — بمعنى أن التوصل إلي معرفة أن الرجل شيء آخر، وليس مصدراً لسحر الأنيموس، وإلى معرفة الأنيموس كشكل ضمنفسي (ضمن النفس) مختلفٍ عن الرجل

الذي تم إسقاط الصورة النموذج بدئية الذكورية عليه. وبالطبع، يصبح هذا الشيء على علاقة الرجل بالمرأة وبأنيماه.

إن أهمية تعليقات ايستر هاردينخ، إحدى طالبات يونغ السابقات، وكذلك تعليقات إيمّا يونغ، تأتي من أنها تثبت أو تعدّل أو تتوسع في اكتشافات يونغ الأصلية، ومن منظور أنثوي. فمثلاً، إن هاردينغ كانت تشارك يونغ الرأي في أن صورة الأنيموس:

> ليست ظاهرة بوضوح كما هي صورة الأنيما لدى الرجل التي، جزئياً، أكثر انتشاراً لأنها لا شخصية، ويمكن تمثيلها بمجموعة من الأشكال أو الرموز الذكورية مثل مجمع للرجال، مجمع الآباء الكنسيين، مجلس ولاية إلخ... أما في الأدب، فهناك أمثلة ممتازة أهمها هينكليف في مرتفعات وبذرينغ:

يمكن للمرء أن يتساءل فيما إذا كان ظهور الأنيموس غير النامية، كمجموعة بدلاً من الأنيموس النامية (المتطورة) هو الأرجح وهو ما تعتقده هارديغ أنه ينطبق على الأنيما. فإذا كان الأمر كذلك فإن الأنيموس الأكثر تطوراً يمكن أن تتمثل في شخصية مفردة مثل شخصية هينكليف وهي الأنيموس كما تصورتها كاتبة عالية الثقافة.

إن شخصية هينكليف وهي الأنيموس كما تصورتها كاتبة عالية الثقافة.

إن شخصية هينكليف اللقيط في مرتفعات ويذرينغ لإميلي برونتي، هي شيطانية قاتمة، بإيقاع أسطوري غير عادي. وبهذا يمكننا القول إنه يمثل الجانب الحبيب الشيطان في الأنيموس الذي، عندما يتم إسقاطه باللاوعي على رجل، فإنه يؤجج أعمق العواطف في نفس المرأة، وفي الوقت ذاته قد يبدو متوحشاً جداً

ولا يُركن إليه في الزواج. وترفضه البطلة كاترين، في الرواية، وتقبل بإدغار لينتون «الآمَن» كزوج لها، ولكن لتُمضي بقية حياتها القصيرة نادمة على قرارها هذا. ولما كان هينكليف نشأ وترعرع مع كاترين، فهو بمثابة أخ توأم لها. وفي النهاية، تتمادى كاثرين في حبها لهيثكليف لدرجة صارت تشبّهه بنفسها: هو أنا أكثر مما أنا أنا. ومن غير أن نعرف ممّ صُنعت روهانا فإنهما من جبلّة واحدة... أنا هيثكليف، وهو دائماً وأبداً في خاطري - ليس كمصدر سعادة مما أنا مصدر سعادة لنفسي دوماً - ولكن - ككياني ذاته. وحسب لغة يونغ الإصطلاحية، فإن كاثرين قد قامت بإسقاط أنيموسها الخاص على هيثكليف باللاوعي، وفي الحقيقة، وبما أنه عاش معها منذ الطفولة، فهو قد أضاف عناصر هامة إلى أنيموسها أثناء ذلك، ولسوف تكون مأساتها وهي غير القادرة على قبوله كزوج بسبب توقها إلى المركز الإجتماعي الذي تحققه من زواجها من إدغار لينتون - في أنها سوف تُضيع الفرصة في تحقيق ومكاملة أنيموسها بالعيش مع الرجل الذي تلقى إسقاطات هذه الأنيموس. ونتيجة لذلك سوف تبقى أسيرة أنيموسها وهو ما يدمر زواجها من لينتون ويؤدي بها، تقريباً إلى حافة الجنون.

وفي أواخر حياتها القصيرة، وعندما عاد هيثكليف لكي يراها وهي على فراش الموت، ويثبت لها بأنه آدمي بكل ما للكلمة من معنى في متطلباته المتمركزة حول نفسه. هنا فقط بدأت كاترين تميّز ما بين هيثكليف الإنسان من لحم ودم، وبين صورة الأنيموس التي أسقطتها عليه: لن يرقّ قلبه لحظة ليبقيني خارج القبر. هكذا كان حبه لي! حسناً، لا يهم، هذا ليس هيثكليفي. سأبقى أحب هيثكليفي ذاك، وسآخذه معي. إنه روحي.

إنه قدر كاترين أن تفشل في التعرف على حاجتها إلى التصالح مع أنيموسها قبل فوات الأوان. بيد أن ابنتها التي ولدتها قبل موتها بفترة قصيرة تختار، في

نهاية الأمر ، زوجاً بعاطفية أكبر وبحكمة أكبر . وفي النصف الثاني من مرتفعات ويذرينغ ، فكرة التشتت المأساوي الذي عانت منه أمها بين العاطفة والمركز الإجتماعي المرموق . وهكذا ، لم تعرض إميلي برونتي قضايا الأنيموس بشكلها فقط . إنه جزء من القوة لتي يتميز بها الجزء الثاني المهمل إلى حد من روايتها أن تؤسس لمنظور أكثر تفاؤلاً .

مرتفعات ويذرينغ هي نموذج رائع للاستبطان النفسي وبخاصة عندما ينظر إليها من وجهة نظر يونغية مواتية ، ولها قيمة كبرى في مناقشة قضايا الأنيموس . فمثلاً: ملاحظة من إمّا يونغ ، دون الإشارة إلى مرتفعات ويذرينغ بالتحديد ، تعتبر إشارة إلى شيء محدد تفتقر إليه حياة كاثرين بشكل واضح: العلاقات الأنثوية الهامة . لقد ماتت أم كاثرين وهي طفلة بعد ، هذه الطفلة اليتيمة ، كان ينقصها الصديقات من أترابها . عن مثل هذه العلاقات مع النساء كتبت إيما يونغ:

> تشكل حصناً إنسانياً ونقطة توجه باتجاه الشخصية الفوق إنسانية أو اللّا إنسانية للأنيموس . علاقة المرأة بغيرها من النساء لها معنى كبير في هذا الصدد . لقد أتيحت لي الفرصة لملاحظة أنه عندما تصبح مشكلة الأنيموس حادة ، فإن الكثير من النساء يبدأن بإظهار الاهتمام بالنساء الأخريات ، والشعور بالعلاقة مع النساء كحاجة متنامية باستمرار وحتى ضرورية . وربما تكون هذه البداية لصمود المرأة ، وهي من قَبل رغبة ، وثم تصبح ممكنة عن طريق معرفتنا المتنامية بالخطر الذي يتهددنا جميعاً . إن

تعلمنا كيف نتعلق بقيمنا ونؤكد عليها هو الشرط المبدئي للتمسك بهذه القيم في مواجهة العنصر الذكوري بالمعنى المزدوج: – في داخل النفس وفي خارجها.

بيد أن العلاقة مع الأنيموس – بالنسبة لإيمّا يونغ – ليست مسألة «تمسك كل امرءٍ بما يخصه» في مواجهة المبدأ الغريب، وحسب. إنها كإميلي برونتي تقدم منظوراً أكثر تفاؤلاً أيضاً: عندما تنجح النسوة في صون أنفسهن من الأنيموس بدلاً من السماح لهاه بالإستبداد بهن، عندئذ تصبح الأنيموس طاقة حلاقة بدلاً من أن تشكل خطراً وحسب.» هذا المنظور الأكثر تفاؤلاً يشجع الرجال الذين في قبضة الأنيما بقدر ما يشجع النساء اللواتي يكافحن ضد الأنيموس. إن تحقيق ومكاملة بعض جوانب الأنيما، على الأقل، والأنيموس، يمكن أن يزود كلاً من الرجال والنساء بقدرة خلاقة أكبر، وقد يمكّنهم من تحقيق المزيد من إمكاناتهم البشرية. أما بالنسبة للأنيما والأنيموس، فإلى جانب تشكيلهما الجسر الضروري بيولوجيا ونفسياً الذي يصلهم بالجنس الآخر، فإنهما قد تفيدان أيضاً كجسر مع اللاوعي الجمعي في المراحل المتأخرة من حياة الفرد.

لنظرية يونغ، حول النماذج البدئية للاوعي الجمعي – جذورها في تجربته الخاصة. مع «الأسطورة الغريبة للنفس». فقد أمدته أحلامه وتخيلاته كما أحلام وتخيلات مرضاه النفسيين، برصيد من الصور الدرامية النفسية الحيوية، التي اتضحت أهميتها العامة والجمعية أكثر عندما قارن الأسطورة الغريبة للنفس بالقصص والرموز في عالم الأسطورة. إذن، خطوتنا التالية هي أن نتفحص وندرس عدة مجموعات رئيسة للصور النموذج بدئية التي صارت المقولات الأساس في التحليل اليونغي للأسطورة.

## هوامش

١- وهكذا فإن يونغ لا يشجع على استخدام العقاقير مثل L.S.D كوسيلة للدخول إلى اللاوعي الجمعي: «لا فائدة في الرغبة في معرفة المزيد عن اللاوعي الجمعي غير ما يصل عن طريق الأحلام والحدس. فبقدر ما تعرف عنه أكثر، بقدر ما يصبح عبؤك الأخلاقي أثقل وأكبر، لأن محتويات اللاوعي، تتحول إلى المهام والواجبات الفردية لديك حالما تصبح واعية. هل ترغب في أن تزيد من عزلتك وفي سوء التفاهم؟ هل تريد المزيد والمزيد من التعقيدات والمسؤوليات؟... عندك ما يكفي منها. (من رسالة له بالإنجليزية مؤرخة في ١٠ نيسان أبريل ١٩٤٥).

٢- المرابط بين المتوحش و «الطاقة القاتلة» واضحة بما فيه الكفاية في تفسير يونغ للحلم. جلد القزم يذكر بجلد المومياء المصرية. ربما ارتبطت أرض مصر في ذهن يونغ بأرض الحكمة الفرعونية القديمة وهنا يبدو الربط بين القزم و «حكمة الظل» محتملاً.

٣- مرة أخرى: التفسير الإفتراضي المحض للحلم، هو فقط، الربط الشخصي ليونغ - الذي لم ينتجه هو - الذي يمكن أن يقدم المفتاح الضروري. لكن يونغ، عندما يذكر في مقالته «حول علم نفس اللاوعي» «كم هو حجم الخصومة بل و الكراهية فيما مر - حتى الآن - في سبيل الحب» و «الردة من كل نوع» التي صحبت «التحول من الصباح إلى الظهيرة» في حياة الإنسان، فمن حياة الإنسان، فمن الصعب ألا تفكر بفرويد وبردّة يونغ الأخيرة وبطاقة الظل وتبصره التي زودته بالوقود.

# الأسطورة الغريبة للنفس

## البطل، الشيخ الحكيم، الأم الكبرى، الطفل السماوي، الذات

كما رأينا من قبل، غالباً ما يجد اليونغيون في الصور النموذج بدئية للأحلام والتخيلات، تشابهاً جزئياً مع شخوص الأسطورة. فلنعد إلى حلم يونغ عن جريمة قتل سيغفريد (١٨ ديسمبر ك[١] ١٩١٣) وقد ناقشناه من قبل على أساس أن الظل يتمثل في المتوحش الأسمر البشرة، ولكنه يوضح أيضاً شخصية أخرى من شخوص الأسطورة للنفس: البطل.

كنت مع رجل مجهول أسمر البشرة متوحش، في مشهد على جبل صخري منعزل. كان ذلك قبيل الفجر، وكانت السماء، من جهة الشرق، وضيئة والنجوم خافتة ثم سمعت صوت نفير سيغفريد من فوق الجبال، فعلمت أن علينا أن نقتله. كنا نحمل البنادق فانبطحنا أرضاً في ممر ضيق فوق الصخور بانتظاره.

ظهر سيغفريد في أعلى القمة، مع الخيوط الأولى للفجر كان يقود عربته المصنوعة من عظام الموتى بسرعة قصوى وصخب شديد عبر المنحدر. وعندما انعطف في المنعطف، أطلقنا عليه النار فأرديناه قتيلاً.

وقد فسر يونغ حلمه على أنه يحمل معنى شخصياً ومعنى جميعاً:

عندما استيقظت عن حلمي وقلّبته في ذهني ولم أكن قادراً على فهمه، فحاولت النوم ثانية، غير أن صوتاً من داخلي قال: يجب عليك أن تفهم الحلم، وفوراً.» وتعاظم التحريض الداخلي لديّ حتى جاءت اللحظة الرهيبة حين قال الصوت: «إذا لم تفهم الحلم فينبغي أن تطلق النار على نفسك.» وكان في درج مكتبيَ الليلي مسدساً محشواً فخفّت، ثم بدأت أفكر من حديد. وفجاة هبط علي تفسير الحلم، وتسآلت: إنها المشكلة التي تدور خارج هذا العالم وفكرت سيغفريد يمثل ما يريد الألمان تحقيقه بطولياً، لفرض إرادتهم على العالم، ولهم طريقتهم الخاصة. «حيث توجد إرادة، توجد طريقة.» أردت أن أفعل شيئاً ولكن لم يعد ذلك ممكناً الآن. وقد أظهر الحلم أن الإتجاه الذي يجسّده سيغفريد البطل، لم يعد يلائمني، ولذا وجب قتله.

في آب أغسطس عام ١٩٥٦ ذكر يونغ لبنيت بعض التفاصيل التي تختلف قليلاً عن الرواية التي أوردها في سيرته الذاتية عن الحلم. فهو هنا يذكر أن سيغفريد كان ينتعل ما يشبه زحافتي التزلج المصنوعتين من عظام الموتى، وبوساطتهما كان ينزلَق منحدراً على الصخور ولم يكن يقود عربة. إضافة إلى ذلك، هو يظهر بسلاحه الكامل (المتلألئ)، في الوقت الذي كانت فيه الشمس تشرق. وأكثر من ذلك، كان يونغ والشكل البدائي للظل مسلحين بأسلحة لاصطياد ماعز الجبل. ولكن، حسب الرواية في سيرته الذاتية، يشعر مبدئياً بتأنيب الضمير وباقترافه لجريمة قتل سيغفريد، ويندفع خارجاً من مسرح الجريمة. المطر لمنهمر، يمكن أن يزيل آثار الجريمة، ولكنه لن يزيل شعوره بالذنب.

حلم يونغ عن سيغفريد يدعم المنظور النقدي النفساني لهذا الحلم عن أسطورة البطل. ولسوف تمكننا المناقشة التالية لإتجاهات الحلم الأسطورية ودوافعه من وضع مختلف **السياقات** التي يجب أن توضع فيها الأسطورة الغربية للنفس. وسوف تمكننا هذه المناقشة من وضع هذه السياقات التالية في منظور

نظري (تابع للنظرية)، في هذه الحالة وغيرها من الحالات المشابهة عندما يقوم تحليل يونغي كامل للأسطورة.

ينبغـي أولاً دراسة **السياق التاريخي** لأسطورة مـوت البطل في الحلم. وكمـا يتـم التعبير عن الأسطـورة بطرق معينة في ثقافـة معينة وفي لحظة من تاريخها، كذلك الأمر تماماً بالنسبة لحلم يحلمه شخص معين في لحظة معينة مـن تاريخـه الشخصي. وإضافـة إلى المحتويات الشخصيـة، يمكن للحلم النمـوذج بدئي أن يقيم علاقة ما مـع الحالة التاريخية لمجتمع صاحب الحلم. ويحلـو ليونغ دومـاً، أن يستشهد بمثال الأحلام «الكبـيرة» التي اكتشف، خلال رحلاته في أفريقيـا الجنوبية، أنها تعتبر تقليدياً، من نوع الأحلام التي تحتـاج إلى مشاركة الآخرين فيها، بدلاً مـن أن يحتفظ الفرد لنفسه بها لأن لها أهمية عامة أكبر بالنسبة للمجتمع ككل، وهم لا يتعاملون مع المشكلات الشخصيـة فقـط. لقد حصل حلـم يونغ «الكبير» في ديسمـبر ك١ من عام ١٩١٣ في فـترة أزمـات سواء على صعيـد تاريخه الشخصـي (القطيعة مع فرويد وأزمته هو في منتصف العمر) أو على صعيد التاريخ الغربي (فترة التوتر قبيـل اندلاع الحرب العالمية الأولى عـام ١٩١٤ في آب أغسطس) تفسيرات يونغ تأخذ بالإعتبار العنصرين الشخصي والجمعي.

كما أن يونغ أدخل **السياق الثقافي** في تفسيره لحلمه معللاً وجود أسطورة البطل الجرماني في حلمه بالتلميح إلى انخراطه الوثيق في الثقافة الجرمانية. فهو كسويسري يتكلم الألمانية، ومن قرية بازل الحدودية – وهي ملتقى تقليدي للتأثيرات الثقافية الألمانية والسويسرية والفرنسية – وقربه من ألمانيا جعله يشعر بأنه كان مهدداً، من الناحية الثقافية، بالأحلام الجرمانية التي تشده إلى الأسلاف والتعطش إلى الغزو وسفك الدماء.

إضافة إلى ذلك، وبرغم أن يونغ، في سيرته الذاتية، لم يتطرق إلى البعد الفاغنري في أسطورة سبغفريد، فمن الأهمية بمكان، ربط حلمه عن سيغفريد بالنص الفرعي الفاغنري، كاحتمال على الأقل. فقد كانت أوبرات فاغنر واسعة الانتشار في السنوات الأولي من القرن العشرين، ولابد أن أسطورة سيغفريد كانت لمعظم مثقفي تلك الأيام من خلال نسخة قُدمت في أربع أوبرات من خاتم نايبلونغ[1] التي كتب عنها يونغ في «رموز التحول» عام ١٩١٢، وبخاصة المشهد الوثيق الصلة بتفسيره للحلم وهو مشهد فجر الآلهة[2] رابع وآخر أوبرا في السلسلة، والذي ظهر فيه وحدث مقتل سيغفريد مبدئياً نتيجة حادث صيد. وأكثر من ذلك، الصدمة العاطفية الناجمة عن قتل هوغان لسيغفريد لم تعد كبيرة في هذه الأوبرا، وهذا الإحساس بالاستياء والامتعاض الذي تولد في هذا المشهد من الأوبرا يمت بصلة، إلى حد ما، إلى العواطف والإنفعالات التي تولدت لدى يونغ في الحلم.

والحلم أيضاً يوفر السياق العاطفي: التقلب المعقد في ردود فعل يونغ لمشاركته في مقتل سيغفريد. فالجريمة تستحوذ على عقله ويصبح «شديد الإمتعاض ويشعر بتأنيت الضمير لتدميره شيئاً على هذا القدر من الجمال و الأهمية.» وبينما تشكل الأسطورة كتاب نصوص مدرسي في النماذج البدئية في نظرية يونغ، فإن الأساطير والترصيع بالأساطير في الأحلام، لا تقدم نفسها على شكل كتاب نصوص حيادي عاطفياً، بل بمعنى ردود فعل عاطفية معينة للحالم. إذن، من الأهمية بمكان توضيح طابع الشعور الخاص الذي يكشف

(١) قصة خرافية للصراع بين العمالقة والآلهة. والخاتم من ذهب الراين الذي تحرسه حوريات النهر من يملكه يصبح سيد العالم. يسرقه نايبلونغ وهو (من أتباع سيغفريد).
(٢) آخر خراب للعالم في الصراع بين آلهة الإسكندنافيين وقوى الجحيم بقيادة لوكي.
المترجم

عن الوضعيــة الشخصية الخاصة للحالم بالنسبة للحلــم . وفي هذه الحالة ، بدلاً من أن يشعر يونغ بالفرحة أو بمجرد الحزن ، فقد شعر بالاستياء وتبكيت الضمير وبالذنب لمصرع سيغفريد .

تقدم الصورة المحددة للحلم دعماً لسياق الفكرة الرئيسة. فأسطورة سيغفريد ترتبط بصورة الشمس البازغة. ويونغ في سيرته الذاتية، يروي الحلم ويقدم سيغفريد على قمة الجبل مع الخيوط الأولى للشمس البازغة، ورواية بنيت ، تضيف أنه كان يضع (سلاحاً لامعاً، وهو ما يعزز ارتباطه بالشمس. هذه الصورة تصنف سيغفريد في فئة الفكرة الرئيسة للبطل الشمسي وهو الدور الذي لعبه ، إلى حد ما ، في تصور فاغنر له. وقد ارتبط منظر الجثة الكافية جثة الشاب الأشقر الشعر ، في تخيلات يونغ الهامة قبل عدة أيام (في ١٢ ديسمبر كانون أول عام ١٩١٣ ) ارتبطت (بالشمس الحمراء، الوليدة البازغة من أعماق الماء). بيد أن السياق السردي في حلمه في ١٨ ديسمبر ، يختلف عن تخيلاته في ١٢ ديسمبر . فالتخيلات ، بالنسبة ليونغ ، تتكشف عن رمزية «دراما الموت والتجدد» ويُرمز فيها إلى الموت بالشاب الميت ثم التجدد من قِبل الشمس . أما في الحلم ، فإن البطل سيغفريد يرتبط مباشرة ببزوغ الشمس ثم يُقتل. ليس من توقع هنا للعودة أو البعث ، ومع الأخذ بالحسبان شعور يونغ الحاد بالجريمة ، فإن طابع الشعور هذه المرة ، هو أقل تفاؤلاً بكثير . وعلى هذا يكون السياق السردي للحلم هو القتل وليس الموت والبعث .

هناك تفصيل آخر يمكن أن يكون موحياً في رواية بنيت وهو أن يونغ والشخص المتوحش كانا مسلحين ببندقتين لصيد ماعز الجبل ، ولكنهما ، في النهاية ، قتلا سيغفريد بدلاً من الماعز ، وبمعنى آخر: يونغ وظله المتوحش صرعا سيغفريد كما لم يكن يمتلك سوى رمحه ودرعه للدفاع عن نفسه ، بينما كان

هو وظله يمتلكان ببندقيتين ما وفرّ فرصاً غير متكافئة، وعلى هذا يمكن تفسير الطابع الشعوري المليء بتبكيت الضمير في الحلم، والإحباط الانتحاري الذي شعر به يونغ فيما بعد، من خلال السياق السردي. وتبدو «الجريمة البشعة» بقتل سيغفريد، مرعبة حقاً لأنها، في جزء منها، لا تتوفر على التكافؤ في القتال، وفي جزء آخر، بسبب المقارنة الضمنية مع قتل وحش.

ما برح السياق المدعوم بتداعي الأفكار الشخصية، حتى في الحلم «الكبير» الذي يحمل ثقل المعنى الجمعي النموذج بدئي، يشكل أهمية بالنسبة لتفسيره. ولسوء الحظ أن يونغ لا يفيدنا إلا بالقليل كي نمضي في هذه المهمة. فهو، كنمط للأوربي المتحفظ، يمانع في الكشف عن الكثير من أمور حياته الخاصة وعلاقاته الشخصية. وهو، حتى في سيرته الذاتية ذكريات وأحلام وتأملات، لا يخبرنا إلا القليل عن علاقاته الغنيّة المتعددة.

كذلك، هناك ما يسوّغ بعض التأمل في أهمية اسم سيغفريد. أحد تداعيات المعاني المحتملة بالنسبة ليونغ، قد يكون مع «سيغ - موند» فرويد، الرائد البطل للتحليل النفسي، وبالتأكيد أعظم بطل في حياة يونغ المهنية في شبابه. جذر الكلمة: سيغ/سييغ يعني في الألمانية «النصر» فكلا الإسمين سيغفريد وسيغموند هما إسمان ألمانيان بطوليان. لقد انقطعت العلاقات بين فرويد ويونغ بحلول عام ١٩١٣ في ديسمبر، وكان يونغ قدم استقالته من منصبه كمحرر في مجلة التحليل النفسي قبل ذلك بأسابيع قليلة مع ملاحظة قصيرة لاذعة مؤرخة في ٢٧ اكتوبر تشرين أول، وكان ذلك آخر اتصال بينهما على صعيد العلاقة الشخصية. وهكذا، يمكن النظر إلى مقتل البطل سيغفريد في الحلم، على أنه انعكاس لمشاعر يونغ والشعور بالذنب وتأنيب الضمير لقطعهِ علاقته ببطل التحليل النفسي الذي كان قبلها مصدر دعم وإلهام.

لكن هناك احتمال آخر لا يقل أهمية، وهو تفسير سيغموند على أنه يونغ في دور ابن فرويد الروحي وبخاصة أن اسم والد سيغفريد في خاتم نايبلونغ كان سيغموند، وهو الاسم الاول لفرويد مع اختلاف بسيط في التهجئة. والغريب اللافت أن الاسم الأول لفرويد لم يكن أبواه هما اللذان أعطياه هذا الاسم، بل هو الذي أعطاه لنفسه. فسيغموند فرويد، الشاب آنذاك، كان شديد الحماسة للعرض الأول لـ الفالكيري[1] في فيينا، لدرجة أنه بدل اسمه من سيغيسموند إلى سيغموند إجلالاً للبطل الذي يموت ميتة مأساوية في الأوبرا الثانية من مجموعة فاغنر: أحداث الخاتم[2]. فإذا كان فرويد هو الأب سيغموند، يكون من المنطقي أن يونغ هو سيغفريد في الحلم. لقد زعم غيرهارد ويهر، وهو كاتب ترجمة حياة يونغ، أن زملاء الأخير الرئيسين في رابطة التحليل النفسي، وجلّهم من اليهود، كانوا يدعونه «سيغفريد الأشقر» وبهذا يمكن التخمين بأنهم فعلوا ذلك وفي أذهانهم فكرة الأب – الابن الفاغنرية.

وقد يكون من المعقول أكثر، القبول بتفسير يونغ لسيغفريد على أنه لا يرمز إلى فرويد بقدر ما يرمز إلى «ابن» فرويد البطولي – اي ذاته الشابة الطموحة والحيوية، وذلك السلوك البطولي الذي لم يعد يلائمه. وإلى هذا التفسير، يمكن إضافة العلاقة بين سيغفريد وبين دور البطل من غير اليهود، الذي لعبه يونغ في حركة التحليل النفسي، التي كان يهيمن عليها اليهود، إلى أن كانت قطيعته مع فرويد. ويعبّر تفسير الحلم من هذا المنظور، عن ضيق يونغ وتأمله من التخلي عن أو «قتل» هذا الدور الشبابي البطولي وذلك بإنهاء ارتباطه بفرويد واعتماده عليه، ومن ثَم خطرهِ نحو الإستقلالية والمستقبل غير المضمون.

---

(١) Valkyris العذراوات التسع في أساطير شمال أوروبا، وصيفات الإله أودن يقدن أرواح الشهداء إلى قاعة الاستقبال.

(٢) Ring Cycle: مجموعة قصص غنائية حول بطل أو موضوع واحد وهو هنا خاتم نايبلونغ. المترجم

ليس من الضروري، في كل حال، نبذ تفسير لصالح تفسير آخر. فالأحلام كالأساطير، تحتمل عدة معانٍ وعدة تفاسير. فقد يرمز سيغفريد إلى فرويد، ويونغ، والعسكرية الألمانية، والسلوك البطولي في فترة الشباب، وزيادة على ذلك، قد يتضمن الحلمُ المستذكر الترددَ والغموض فيما يتعلق بالمحتوى والتفصيل الدقيقين. وهنا تتناقض روايتان: رواية يونغ في سيرته الذاتية، والرواية التي نقلها بنيت. وكما هو الاختلاف في الأسطورة كذلك يمكن أن تستذكرَ قصة الحلم بطريقتين مختلفتين أو أكثر. فسيغفريد على زلاجتين وسيغفريد في العربة هما شخصيتان مختلفتان إلى حد ما. وقد تكون الرواية المختلفة في السيرة الذاتية نتيجة لتعديل ذهني للحلم الأصلي فيما بعد، كي يتماشى مع سياق الفكرة الرئيسة للبطولية، لأن العربة هي، أسطورياً، وسيلة للحركة أكثر بطولية من زوج الزحافات. وفي كلتا الحالتين، عظام الموتى هي مادة البناء. وهذه العظام قد ترمز إلى العدوانية القاتلة لبطولة تبحث عن الدمار فقط (العسكرية الألمانية)، كما ترمز إلى الخاصية «الميتة» للمواقف التي لم تعد تلائم التطور المستقبلي ليونغ (مواقف فرويد غير العملية، وكذلك دور يونغ الخاص كبطل شاب في الحركة الفرويدية).

وأخيراً، هناك السياق الأخلاقي. فالحلم «الكبير» المحمّل بالأسطورة، لا يقدم الصور الأسطورية للاستمتاع بها جمالياً أوْ تفسيرها تفسيراً ذهنياً وحسب، بل هو يطلب أيضاً من الحالم التعامل أخلاقياً مع المضامين الجديدة التي يقدمها اللاوعي على شكل حلم نموذج بدئي. وفي قتل سيغفريد البطل في حلم يونغ، ظهر هذا البعد الأخلاقي فارضاً نفسه إلى أقصى حد:

> عندما استيقظت من حلمي وقلبته على مختلف الأوجه
> لم أكن قادراً على فهمه، فحاولت النوم ثانية. غير أن

صوتاً من داخلي قال: يجب عليك أن تفهم الحلم وفوراً. »
وتعاظم هذا التحريض الداخلي حتى جاءت اللحظة الرهيبة
وقال: إذا لم تفهم الحلم فعليك أن تطلق النار على نفسك. »
وكان في درج مكتبي مسدس محشو فخفت.

العبء الأخلاقي في التعامل مع الحلم أُلقي على كاهل يونغ دون التباس.

والاختصار: ينبغي تفسير أسطورة سيغفريد البطولية، كما جاءت في الحلم، حسب السياق التاريخي (الشخصي والجمعي) والسياق الثقافي والسياق العاطفي وطابعه الشعوري وسياق الفكرة الرئيسة وصورته لمحددة والسياق السردي والتداعيات الشخصية والسياق الأخلاقي. لاشك أن هناك جوانب شخصية ينبغي تحليلها في أسطورة النفس التي عادة ما لا تكون حاضرة أو معروفة في حالة الأسطورة العامة. ومع ذلك، تشترك كل من أساطير الحلم، حلم النفس، والأساطير الثقافية في ملامحها العامة، ويُعتقد، حسب النظرية اليونغية، أنها تنحدر من مستوى عقلي عام صانع للأسطورة. إذن، لقد أفادت دراسةُ الأسطورة، وما زال عندها الكثير لتربحه من المنظور اليونغي.

هناك مثال ينفع في توضيح الإهتمام الدقيق بالتفاصيل والسياق الذي يفسر فيه يونغ الأحلامَ: في ٣٠ أكتوبر تشرين أول عام ١٩٢٩، وفي إحدى الحلقات الدراسية حول تحليل الحلم، يعلق يونغ على رمز شخصية المسيح الواردة في قصيدة ألمانية قديمة وكذلك في حلم لأحد مرضاه الخاضعين للتحليل النفسي وتتمثل هذه الشخصية في هيئة بطل يحمل سيفاً. إن الإجراء اليونغي في تحليل الأحلام عبر التشابهات التي تبرز (بتوسيع) الأسطورة (أي توسيع أبعاد الحلم بالإستعانة بالتشابهات المشتركة مع الأسطورة) هو واضح بجلاء، ولكن الشيء

ذاته يحدث إذا ما أمعنا النظر في السياق. فيونغ يأخذ بالإعتبار السياق التاريخي التي هي، كما يقول: «تنطبق، بخاصة، على أممنا المسيحية» التي نشأت مباشرة عن الحرب الكبرى.» وهو يعتبر السياق الثقافي ألمانياً، بالرغم من أنه ليس كذلك بالضرورة. كما أن إظهار (أمير السلام) كمحارب، إنما هو إعلان عن «خصال تشبه الحرب لدى الألمان، وعن الغضب البدائي المسعور الموجود داخل كل إنسان غربي بعامة.»

ينظر يونغ نظرة قاتمة إلى أسطورة البطل التي هي وراء دوافع قوة الإمبريالية الغربية، ليس فقط لأنه سويسري الجنسية (سويسرا في الواقع، ليست كغيرها من الأمم الأوربية الغربية، فهي لم تطالب قط بامبراطورية استعمارية) ولكن أيضاً لأنه يعرف - بسبب أسفاره العديدة إلى العالم غير الغربي - كيف تنظر هذه الشعوب إلى الشعوب الغربية التي تضطهدها. وهكذا فإن تخميناته للأسطورة المسيح المحارب تؤسس سياقاً تاريخياً:

> وبمجرد أن خرجت خارج حضارتنا البيضاء، عرفت كيف نحن الأوربيين: نحن نبدو مرعبين. الصينيون ينعتوننا بالشياطين، وهذا صحيح: شفاه رقيقة قاسية وتجاعيدنا غير مريحة، ... وعندما تقترب من سواحل أوربا قادماً إليها من سهول أفريقيا، تنظر فترى قمم جبالنا المكللة بالثلوج والخلجان الصغيرة.. إلخ.. وتعلم أن القراصنة يعيشون هنا.

وهناك رجل أعمال سويسري عاش في أفريقيا يشارك يونغ وجهة نظره النقدية للثقافة الأوربية الغربية. هذا الرجل، رأى المسيح في الحلم كتمثال من صفيح في كوخ أفريقي يمثل المسيح يحمل سيفاً.

ما دمنا نتناول دافعاً واحداً من عدة دوافع أسطورية في الحلم، فلن ندخل في **السياق السردي**، مع أن يونغ يكرسه بكل تفاصيله، ويوليه أهمية كبرى في تفسيره، مثلاً، للحلم الذي أصبح فيه الكوخ الأفريقي في النهاية، وبطريقة ما، مجداً من نوع ما. و**السياق العاطفي** يحتوي على ردود فعل الحالم العاطفية في حالتين: حالة الحلم من الداخل وحالة اليقظة حيث يصبح الحلم باعثاً لانعكاس نفساني. ويولي يونغ أهمية خاصة لرجل الأعمال السويسري الذي «ولد بين المسلمين» وعاش في أفريقيا وتشرب الميول غير الغربية تجاه الحضارة الغربية، ويشارك الإنسان شبه البدائي (شعوره بالخوف و «شعوره» بالدونية، تلك الوصمة الخاصة التي يحملها المولودون في المستعمرات.) ويتألف **الطابع الشعوري** من «الشعور بالإمتعاض» الذي يتحدر من نظرة الخاضع للتحليل من خارج الثقافة الأوربية. والحالم، مع الأخذ بالحسبان تعاطفه مع الثقافة الأفريقية الإسلامية لا يستطيع استخدام سيف المسيح كشيء يخصه. بمعنى آخر:السياق الأخلاقي لا يسمح له بالمشاركة، من صميم الفؤاد، في أسطورة البطل الخاصة بالعالم الغربي. وفيما يتعلق بسياق الموضوع وبالتخيلات الدقيقة، فإن يونغ يفسر سيف المسيح على أنه يرمز أيضاً إلى الصليب، ويخمن أن رفض الحالم لصورة المسيح المحارب ينبع من حقيقة أن الديانة المسيحية لم تعد حية تعيش بالنسبة له.» بينما «الإسلام يعيش عنده في الجانب الوطني.» و**الروابط الشخصية** مع الإسلام ومع أفريقيا تنحدر، كما رأينا، من الخبرة الشخصية للحالم الخاضع للتحليل النفسي بالعالم الإسلامي.

غالباً ما تتضمن أساطير البطل قتلَ وحشٍ. ويعلن يونغ في محاضرات له ألقاها في لندن بالإنجليزية (محاضرات تافيستوك) على هذا الدافع الخاص بربطه بالحلم «الكبير» لمريض، والذي ينتهي كمايلي:

من بعيد ظهر سرطان، عظاءة ضخم كوحش، وتحرك إلى اليمين ثم إلى اليسار، إلى أن وجدت نفسي واقفاً في زاوية بينهما وكأني ضمن فكي مقص، ثم وجدت في يدي صولجاناً صغيراً. وبلطف لمست رأس الوحش بالصولجان فقتلته ووقفت طويلاً أتأمل ذلك الوحش.

يعتقد يونغ أن السرطان هو صورة نموذج بدئية – عكس الصورة الأولى في الحلم والتي تحدد التداعيات البحتة للأفكار معناها. ونتيجة لذلك يصبح من الاهمية بمكان، بالنسبة ليونغ، توفير سياق أسطوري للحالم فيما يتعلق بهذا الجزء من الحلم. ويفسر يونغ ذلك السرطان العظاءة كشكل آخر مختلف لفكرة التنين: مصرع الوحش على يد البطل. ويُظهر الحلمُ المريضَ مستغرقاً في الأوهام البطولية التي يماهي بها مع أسطورة البطل، بعد التضخيم.

وهنا يخطر في البال مثال أدبي ملائم في **الحياة الخفية لوالترميتي** بقلم جيمس توربر، وفيه يتصور الزوج الضعيف نفسه في أدوار بطولية، في أحلام يقظته، بطريقة التعويض. والحالم، كبطل «ميتي» في قصة ثوبر، ليس بمستوى ذلك العمل البطولي في الواقع، والصولجان الذي استخدمه بدلاً من السيف في قتل الوحش، ماهو إلا إشارة للوسيلة السحرية المتوهمة التي يتصور – بغباء، أنه يستطيع بوساطتها التخلص من الوحش. والحالم هذا، هو شخص عصامي خلق نفسه بنفسه وارتقى إلى سدة إدارة مدرسة عامة وهامة، وكان وهو في سن الأربعين، يرغب في استمرار إرتقاء سلّم النجاح حتى يصل إلى منصب أستاذ ذي كرسي في جامعة لا يزيغ؛ وحلمه هذا – حسب تفسير يونغ – كان تحذيراً له من قبل اللاوعي، بأن مثل هذا الطموح البطولي غير جائز وغير واقعي. غير أن

المريض يرفض هذا التفسير ويذهب إلى لا ييزيغ ويفقد منصبه خلال ثلاثة أشهر.
وقد قال يونغ لطلابه ولجمهورة في لندن عن هذا الشخص: «لقد تصدى للخطر المصيري من قبل السرطان العظاءة، لكنه لم يُرِدْ أن يفهم التحذير.» وبمعنى آخر: لم يحمل العبء الأخلاقي لفهم هذا الحلم «الكبير» على محمل الجد.

# الشيخ الحكيم

كتب يونغ في ذكريات وأحلام وتأملات بأن:

أعمالي كلها، وأنشطتي كلها الإبداعية جاءتني من تلك التخيلات الأولية والأحلام التي بدأت عام ١٩١٢، قبل خمسين عاماً تقريباً. وكل ما أنجزته فيما بعد، كان موجوداً فيها مع أنها كانت في البداية مجرد أشكالٍ للعاطفة والصور.

إحدى هذه الصور النموذج بدئية سميت الشيخ الحكيم.

في الـ Katabasis (الهبوط إلى العالم السفلي)، نوقشت التخيلات هذه بالنظر إلى سالومي كتشخيص لأنيما يونغ، الشخصية التي صحبتها كانت شخصية النبي إيليا في العهد القديم من الكتاب المقدس. ويرفض يونغ أي تفسير شخصاني لهذه الشخصية: «حاولت بشكل طبيعي أن أجد تفسيراً مقبولاً لظهور شخوص رمزية من الكتاب المقدس في تخيلاتي وذلك بتذكير نفسي أن والدي كان رجل دين. إذ على ماذا يدل الرجل العجوز؟» وبما أن خارطة يونغ للنفس البشرية تقوم على خبراته مع نفسه بالدرجة الأولى، فلا غَروَ أن يعتبر الأنيما «مرتبطة دوماً بمصدر الحكمة والتنوير الذي يرمز إليه الرجل الشيخ الحكيم.» إن

الخروج من دائرة تأثير الأنيما ، قد مكن يونغ ، والمفروض أي آحد آخر ، من الفوز بمدخل إلى حكمة الشيخ الحكيم .

وفي كل حال ، هناك احتمال لبعض الاستخفاف الأبوي الذكوري بالأنثى يكمن في تحديد العنصر المذكر عى أنه هو المستودع الوحيد للحكمة . يونغ نفسه ، وبخاصة في أخريات أيامه ، كان ميالاً إلى تصنيف المصدر النهائي للحكمة مذكراً . فمثلاً ، في واحدة من عدة أحكام صاغها بكلمات غامضة حول الروحانية الهندية ، يعلن أن الأنيما هي مصدر الحكمة «في المظهر» فقط ، وأن «التفكير الهندي (كما يمثله اليوم راما كريشنا وآخرون) قائم على العقل الذي ما زالت الأم تختزنه ، لأن الطبيعة العامة للهنود هي أموميّة . » بيد أنه في سنواته الأخيرة ، في كل حال ، أبدى ولاءَه للمفهوم الأنثوي للحكمة السماوية (صوفيا) في كتابه رد على أيوب ، فلا غرو إذا كان اليونغيون اللاحقون قد أولوا اهتماماً أكثر إلى العجوز الحكيمة كتصحيح الاستخفاف يونغ الأبوي المبكر بحكمة الأنثى .

عندما أعطى يونغ الشاب «للشيخ الحكيم» هذه المنزلة الفريدة كرمز للحكمة ، ربما كان ضحية وضعه العائلي بقدر ما كان ضحية الإتجاه الأبوي في عصره . والعجيب أن يونغ يشير إلى أبيه بالذات ، بول آخيل يونغ ، بالربط بينه وبين شخصية إيليا الرمزية ، حيث أن السيرة الذاتية توضح مدى قلة الحكمة التي وجدها يونغ في الشخصية الرمزية لأبيه العضوي المعلم الناصح والمرشد . لقد كان أبوه رجل دين عاجزاً عن مواجهة تبعات عدم إيمانه بشجاعة ، ووجد له ملاذاً في التفكير اللاهوتي التقليدي يقيه من عدم الإيمان . كانت مواعظهُ ، في رأي يونغ ، «دوماً تافهة وجوفاء كقصة ينقلها إليك أحد ما ويعلم أنها مجرد

إشاعة وهو نفسه لا يصدقها. » وكانت مناقشاته المتأخرة مع والده، وهو بعد في الثامنة عشر من عمره «تؤدي في النهاية إلى عدم الإقتناع»، وكانت من عادته القول: آه هراء، أنت دائماً تريد أن تفكر. على المرء أن يؤمن لا أن يفكر. » وفكرتُ: كلا: على المرء أن يجرب ويعرف. . . . »

وهكذا، عندما ترك يونغ نفسه ينزل إلى عالم التجربة الفعلية للنماذج البدئية وهو في أواخر الثلاثينات من العمر، لم يكن والده بول آخيل يونغ، الإنسان بمعنى الكلمة، هو «الأب الروحي» ليونغ، وإنما رمز نموذج بدئي آخر، أرفع مستوى، هوالذي كان كذلك. هذا الرمز، الذي تطور عن رمز إيليا، هو الذي يدعوه يونغ «فيلمون» والذي كتب عنه: «فيلمون حقيقي تماماً حتى لكأنه شخصية حيّة، » وهو يحادثه و «يتمشى معه في الحديقة جيئة وذهاباً» بطريقة توحي بأنه بعد وفاة والده بوقت طويل، وكان آنذاك في الثانية والعشرين من العمر، وبعد قطيعته المؤلمة بوقت قصير مع معلمه وأستاذه بكل ما للكلمة من معنى فرويد، وجد فيه ما يدعوه الهنود «غورو»[1].

بعد ذلك بعدة سنوات، أوضح يونغ لصديقه القس الإنجليزي الأب فيكتور وايت، معنى آخرِ حلمٍ رآه، رأي فيه «شيخاً مهيباً جداً، بضفائر بيض ولحية طويلة بيضاء مسترسلة» يعرض عليه مشاركته الفراش:

بينما كنت أقف أمام فراس الشيخ العجوز، فكرت وشعرت: [لستُ جديراً بهذا السيد] أعرفه جيداً. إنه الغورو معلمي منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وهو الغور

---

(*) باللّاتينية في النّص. (م: ز.ع).

(١) : المعلم والمرشد الروحي في الديانة الهندوسية. المترجم

والشبحي حقاً – لكنها قصة طويلة – وأخشى أن تكون غريبة للغاية:

ويوضح يونغ، في سيرته الذاتية، أنهم في الثقافة الدينية الهندوسية، يزعمون أنه بينما يوجد معلم من البشر من لحم ودم لمعظم الطلاب، فإن قلة منهم «غورور شبحي» بمعنى أنه لديهم روحاً معلماً. ولما كانت هذه هي حاله مع فيلمون، كما يبدو، فقد وجد هذا الجانب من الهندوسية «مضيئاً ومطمئناً».

وقد لعب النموذج البدئي للشيخ الحكيم، المتمثل في فيلمون، جزئياً، دوراً تعويضياً في حياة يونغ. فقد كان أبوه، رجل الدين، مخيباً للآمال كمرشد ديني في فترة طفولة الإبن ومراهقته، ومات قبل أن يتمكن يونغ من إقامة علاقة وطيدة معه. وبمناسبة الكلام عن التعويض: لقد رأى يونغ، في سنواته الأخيرة، حلماً يمثل والده الفعلي في زي الشيخ الحكيم الذي كان على وشك أن يقدمه إلى «الحضرة السامية». وعلى هذا يكون الربط بين صورة الأب الشخصية والشيخ الحكيم النموذج بدئي، قد حصل مرة واحدة، على الأقل، في حياة يونغ. وكان هناك احترام كاف لحكمة والده في لا وعي يونغ، جعله يُسقط شخصية الشيخ الحكيم عليه في الحلم.

يمكن لخبرة الشيخ الحكيم، كما هو الحال مع بقية النماذج البدئية كلها، أن تؤدي إلى حالة من **التضخم**: التماهي غير المسوغ وغير الواعي، عادة، مع التمثيلات الأسطورية للنموذج البدئي. ويناقش يونغ ظاهرة التضخم بتفصيل كبير في تقديمه لرائعة فريدريك نيتشه الشعرية والفلسفية: **هكذا تكلم زراديشت** في حلقات درسية بالإنكليزية استمرت من مايس ١٩٣٤ إلى فبراير شباط ١٩٣٩. ويرى يونغ في حالة نيتشه حالة تضخم مأساوي مع (الشيخ الحكيم) الذي دعاه

الأخير زراديشت، وهو اسم لحكيم: يراني قديم. ولسوء الحظ، وقع نيتشه ضحية لإمكاناته الرئوية الخاصة به، وناقش يونغ الأمر كمايلي:

إذا كان لديك بعض من رؤيا أو هاجس، فأنت عرضة لأن تدعي بأنك أنت الشيخ الحكيم ذاته، وعندئذ يمكن للمرء أن يدعو هذه الحالة تضخماً. نيتشه بالذات كان حالة تضخم لا محيد عنها. وهذا ما يوضح حالة جنون العظمة التي كانت لديه والتي عرضته للنقد في حياته. وكان جنون العظمة في طريقة كلامه عائقاً في طريقه؛ وظن للناس أنه يتصنع العجرفة كثيراً جداً، وما ذلك إلا حالة التضخم التي تعذر اجتنابها وذلك من خلال نمو تلك الشخصية [الشيخ الحكيم] وتماهيه معها.

إن الإحساس بالحكمة الكاملة والمعرفة الكاملة يشكل إغراءً للثقة بالنفس وحتى الغرور الفكري كما هو الحال مع نيتشه. وكما كتب يونغ: هناك عظمة كبرى، شيء ما رائع في التضخم.» والمشكلة هي في الحالة العقلية التي يُحتمل أن تؤدي إلى أن يفقد المرء إنسانيته العامة بسرعة. لقد كان إعجاب يونغ نيتشه يحتوي علي خليط من مشاعر الإعجاب والحب والسخط معاً. ونيتشه كان أستاذاً لامعاً وأصيلاً إلى حد كبير في جامعة بازل حيث درس فيها يونغ فيما بعد، وفي شبابه كانت حلقات الفكر هناك ما تزال تترنح من أثر الصدمة التي خلّفها نيتشه إضافة إلى أن يونغ شعر بانجذاب خاص إلى هذا الذي كانت أعماله ذات قيمة كبرى لعلم النفس المعاصر. وبدوره فرويد كتب عن نيتشه بأن «حدسه وتخميناته تتفق في أغلبها وعلى نحو مذهل، مع ما توصل إليه التحليل النفسي بالجد والدأب.

وهكذا، كان اهتمام يونغ بـ «الحالة النيتشوية» أكثر من مجرد اهتمام أكاديمي بحت. فمن الواضح أنه اعتبره شخصية مثيرة للجدل والمشكلات، بالنسبة له شخصياً، لامعاً ولكنه سلفٌ غير متوازن، والنصيحة التي كان من الممكن أن يسديها له هي التي صاغها بوضوح من تجربته مع فيلمون الذي كان بالنسبة له المساوي لزراديشت بالنسبة لنيتشه (نيتشه مات برصد عقلي في آب ١٩٠٠ بعيد انتهاء يونغ من دراسته في بازل). وبينما تابع يونغ محادثاته المتخيَّلة مع فيلمون وأحبه وأجلّه كمعلم نموذج بدئي للحكمة، فقد كان حريصاً على أن يرتبط به بتواضع كشخصية رمزية منفصلة عنه، بينما كان نيتشه يماهي نفسه مع زراديشت وهذا ما دفع يونغ للقول فيما بعد:

> لو كان نيتشه من معاصريَّ، وسألني عن رأي به، لقلت له: «كن نفسَك المتواضعة. قل إنك لا تعرف شيئاً وإنه ليس عندك من أفكار. وإذا شعرت أن أحداً ما يريد أن يتحدث، فدعه يفعل، وأتح له الفرصة، فرّغ ذهنك اتركه برهة للرجل العجوز ثم دوّن ملاحظاتك ثم انظر في ما قال. وبعدها يمكنك أن تقرر فيما إذا كانت أفكارك تتناسب مع ما قاله أم لا . . ولكن لا تتماهى معه.

عملية عدم التماهي هذه، التي يسميها بعض اليونغيين بالتقلص، تؤدي إلى انتهاء التضخم وتفتح الطريق لتكامل محتوى النموذج البدئي، وبهذا يكون الأثر الإيجابي للأسطورة على العقل، مرغوباً وخطراً في آن معاً – خطر بسبب الحالة المتضخمة للعقل التي قد تنتج. ومرغوب به لأنه من الصعب تكامل نموذج بدئي دون وجود بعض التضخم المبدئي.

# الأم الكبرى

كتب يونغ الكثير عن تأثير الأم على الحياة النفسية لأطفالها، وكانت لديه حساسية خاصة تجاه أخطار الحب الأمومي، وكان بليغاً في وصفه لضرورة انتصار التنين الذي يمثل الجانب السلبي للأم والذي يجب التغلب عليه إذا أراد الابن أن يؤسس لقاعدة أعرض للوعي، ويرجع إلى نفسه كرجل.

هذه بالطبع، هي أسطورة البطولة الذكورية بالدرجة الأولى التي قد تشعر الأم بأنها لا تلائم احتياجاتها النفسانية بتاتاً من أجل نمو الشخصية الفردية. وفي تعليق لكيم شيرنين عن الأنموذج الذكوري في كتابها: **إعادة اختراع حواء**، وجدت أن يونغ «يصف التحول في العقل مختلفاً تماماً عما وصفته هي. فهي كأنثى ناضجة، لم تعد تماهي نفسها مع قاتل الآلهة البطل الذي يحول نفسه على سبيل التجربة.» وتتساءل متعجبة مع بعض السخط: «عجباً: كيف يقتلها [الأم]؟ لو سنحت لي الفرصة، وكنت قريبة منها... لرميت نفسي بين ذراعيها.»

ولما كان تأثير الأم على حياة طفلها يشمل كلا البعدين: الحب والخوف، فإن الصراع لتحرير النفس من كليهما: من عقدة الأم السلبية وعقدتها الإيجابية هو علامة وبخاصة البطل المذكر، والذي أسطورته، وبالنتيجة، غالباً ما تحتوي على فكرة الأم الثنائية. وفي حياة يونغ بالذات، تطلب الأمر منه مقاومةً لسلطة عقل أمه «الطبيعي» كما مر معنا، كي يواصل تجاربه عن تداعي الكلمات. وقد

تكون تلك المشاحنة الغريبة، بمعنى ما، قد عبّرت عن جانب من جوانب صراع يونغ ذاته البطولي مع التنين في شخص أمه.

غير أننا معنيون بالأسطورة المتعلقة بـ «الأم» كشخصية نموذج بدئية أكثر مما نحن معنيون بعقدة «الأم» في النفس الشخصية. وفيما يتعلق بهذا الموضوع – ليس عنده ما يقول سوى القليل (وذلك بمعزل عن كتابه رموز التحول، والمقالة القصيرة حول موضوع الجوانب النفسانية لنموذج بدئي الأم). والحقيقة أن الأمر تُرك لأتباعه من بعده مثل إيريش نيومان بخاصة وكتابه الأم الكبرى ومثل إيستر هاردينغ وكتابها خفايا النساء القدامى والمعاصرات الذين حاولوا وصف الطيف الكامل للصور والأساطير المرتبطة بنموذج بدئي الأم الكبرى / الأم الأرض[1].

هذا الإهمال لنموذج بدئي هام ناجم، على الأرجح، من حقيقة أن يونغ، كمذكر، لا يملك دخلاً مباشراً، إلا قليلاً، إلى نفسية الأنثى، النفسية التي تلعب الأم الكبرى / الأم الأرض، بالنسبة لها، دوراً معادلاً لدور الشيخ الحكيم بالنسبة للذكور. لقد لاحظ يونغ أن «رمز الشيخ الحكيم لدى المرأة نادر. وهو ليس نمطياً لأن الحكمة في حالتها، عادة ما ترتبط بالأم الأرض النموذج بدئية. يمكننا أن نضيف إلى ذلك أنه في علم النفس المذكر – علم نفس الرجال من أمثال يونغ – وبما أن هذه العبارة لا تنطبق على الرجال كلهم بالتساوي – فقد وجد يونغ أن نموذج بدئي للأم الأرض هو من النوع الباهت الذي لا يعمل كما يعمل في المرأة.» قد يكون الإله ووتان في **سلسلة أحداث الخاتم** لفاغنر، قد ذهب إلى الأم الأرض إيردا لكي يتعلم الحكمة، غير أن الدرب الذي سلكه يونغ قاده إلى الشيخ الحكيم فيلمون لكي يستمع إليه.

(١) المصدر الأنثوي للخصوبة، والمصدر السماوي للحياة الدنيا في الديانات البدائية.
المترجم

كانت الخلفية الدينية ليونغ، كخلفية فرويد، أبوية وتوراتية، وكان كفاحه العنيد، في سنواته الأخيرة، مع مشكلة الإله الأب في العهد القديم، من خلال كتابه **رد على أيوب** يشهد على انغماسه الديني العميق في المفهوم الأبوي للألوهية، وهو كفرويد، يُكنُّ احتراماً شديداً ورائعاً للعلم الحديث، ولكنه في آخر مقال كتبه للنشر يعلن فيه أن العلم قد أفقر الصورة التي كانت ذات مرة روحانية والتي ندعوها اليوم «مادة الشيء Matter» وليس «الأم Mother»

> نحن نتكلم عن «المادة» ونَصِف خواصها الفيزيائية ونجري التجارب لنثبت بعض جوانبها. غير أن كلمة «مادة» تبقى كلمة جافة وغير إنسانية ومفهوماً عقلياً خالصاً لا أهمية له من الناحية النفسية بالنسبة لنا. كانت الصورة السابقة للمادة - الأم الكبرى - الصورة التي كانت تحتوي على وتعبر عن المعنى العاطفي العميق للأرض الأم، كانت مختلفة جداً.

توصل يونغ، في النصف الثاني من حياته المهنية، إلى موقع أكثر توازناً وأعطى الطاقات النموذج بدئية للأنثى والذكر حقها.

كانت السنوات الثلاثون الأخيرة، أو ما يقارب ذلك، مكرسة للتفسير الرمزي للخيمياء، ونجم عن ذلك نشر كتاب علم النفس والخيمياء في عام ١٩٤٤ وكذلك مجلد في العامين Mysterium Coniunctionis ١٩٥٥ و ١٩٥٦. وتحت تأثير البحث الصيني الخيميائي **سر الوردة الذهبية** الذي ترجمه عن الصينية ريتشارد ويلهيلم المختص بالشؤون الصينية، والذي علق علية يونغ عندما صدر لأول مرة في عام ١٩٣١، بدأ يونغ بجمع النصوص الخيميائية الأوربية،

ونجح بالتدريج في فك رموز هذه الكتابات، وانتهى الأمر بالخيمياء إلى التطابق «بطريقة غريبة للغاية» مع التحليل النفسي وكتب «لقد وقعت على النظير التاريخي لعلم نفس اللاوعي عندي».

كانت أسطورة الزواج المقدس Hieros Gamos زواج الأب السماوي والأم الأرضية مركزيةً في فَك مغاليقِ المصطلحات الفنية الخيميائية، والزواج المقدس في هذه المصطلحات يعني الزواج بين الشمس والقمر وبين ريكس وريجينا (الملك والملكة). وفي مصطلحات التحليل النفسي ينبغي جمع المذكر النموذج بدئي مع العناصر الأنثوية في نهاية المطاف، وربطها مع بعضها. وكما قال يونغ في حزيران يونيو ١٩٣٥ آنذاك في جلسة انعقدت لمناقشة بحثه عن زراديشت، الذي استخدم فيه مفردات الخيمياء الصينية التي كانت مألوفة آنذاك «هناك شيئان، بالتأكيد، في هذا العالم: اليانغ واليين، الرجل والمرأة. فمن الخطأ إغفال المرأة.» وكان إنتاج الذهب، بالنسبة للخيميائين، يتطلب إتحاد عناصر مثل الحديد والنحاس اللذين كان يرمز إليهما في المصطلحات الأسطورية الخيميائية بالإله مارس المريخ (إله الحرب) والإلهة فينوس الزهرة (إلهة الحب والجمال)، وكان اتحادهما أي زواجهما الكيميائي «عملية جنسية في الوقت ذاته». وهكذا اكتسب العنصر الأنثوي قيمة جديدة عند يونغ، من خلال دوره المركزي في العمليات الخيميائية وأسطورة الزواج المقدس.

البروتستانتية، بالنسبة ليونغ ابن رجل الدين البروتستانتي وبقطيعتها مع الطقوي التعبدية الكاثوليكية التقليدية، التي تتركز حول مريم العذراء، تكون قد كفّت عن الاعتراف بالعنصر النسوي في الألوهية: «غياب العنصر النسوي في البروتستانتية – أي عبادة أم الإله – كانت هي كل ما يلزم للصورة التي تفسر

العقيدة كي تنفصل عن الإنسان الأرضي وتغوص تدريجياً في اللاوعي.» غير أن البروتستانتية لم تكن قادرة على كبح عقدة عبادة الأم كلياً، وبالنسبة ليونغ، كان الإنتباه الذي أولاه إلى الأنثى النموذج بدئية، بشكل عودة ثقافية إلى العنصر النسوي المكبوت الذي تمثل مبكراً في مريم العذراء:

> عندما تسقط مثل هذه الصور العظيمة والهامة في غياهب النسيان فإنها لا تختفي من المجال الإنساني ولا تفقد قوتها النفسية كل من اطلع على صوفية الخيمياء بقي على اتصال مع العقيدة الحية حتى لو كان بروتستانتانيا. ولهذا السبب، ربما، وصلت الخيمياء إلى أوجها في نهاية القرن السادس عشر وفي القرن السابع عشر: وهي الطريقة الوحيدة بالنسبة للبروتستانتي لبقائه وكونه كاثوليكياً.

يونغ البروتستانتي سابقاً، الذي نما تعاطفه مع الطقوس والرموز الخاصة بالكنيسة الكاثوليكية أكثر فأكثر خلال حياته، ربما تكون دراستهُ للخيمياء قد ساعدت في وجود دور تعويضي مشابه.

ومع ذلك، فإن قمة الرؤى التي بلغها يونغ في حياته والتي حدثت له عندما أخذ يَبلى من مرضه نوبة قلبية في عام ١٩٤٤ والتي دعاها فيما بعد «أعظم الأشياء التي خبرتها على الإطلاق، لم يستقِ محاورها الأسطورية من البروتستانتية في شبابه ولا من التقاليد الكاثوليكية التي شعر نحوها بتعاطف متزايد، بل استقاها من ثلاثة تقاليد غير مسيحية: الإغريقية والهندوسية واليهودية. وكما وصف في فصل الرؤى في سيرته الذاتية، أول رؤيا جاءته على ارتفاع ألف ميل عن سطح الأرض في مكان أشبه ما يكون في معبد هندوسي على صخرة كان قد رآه على

خليج البنغال. وكانت الرؤيا عبارة عن طقس يتم فيه التلقين الروحي بإشراف «هندوسي أسود جلس صامتاً على مقعد حجري بوضعية زهرة اللوتس، وكان يرتدي لباساً أبيض وعلمتُ أنه كان ينتظرني.» أما فكرة الرؤيا الثانية فقد كانت مستمدة من الأسطورة الإغريقية والإتصال الجنسي السماوي بين زيوس وهيرا كما وضعه هوميروس في الإلياذة، ومن يهودية القرون الوسطى وتتمثل في الزواج المقدس، الزواج الصوفي في القبلانية.

من الواضح أن كل رؤيا منهما تتمم الأخرى. ففي الرؤيا الأولى شعر يونغ أن «سلسلة الأوهام كلها التي تتعاقب في الذهن، وهي ذات وجود أرضي، قد سقطت وزالت» عنه مع رمز الهندوسي اليوغي الأسود وهو يلعب دور الملقن. هذه الرؤيا تبدو أنها تعود إلى الأفكار الرئيسة المرتبطة بالشيخ الحكيم التجسيد للمبدأ العقلاني Lagos الذي تأتي حكمته في نكران الذات في سياق هندوسي. الرؤيا الثانية والزواج الصوفي فيها هي درس في طاقة الشهوة الجنسية الأنثوية Eros وفي التكامل بدلاً من نكران الذات. وترتبط هذه الحكمة بتجلّي الأم الكبرى في هيئة الممرضة التي اعتنت به في المشفى. ومع ذلك فالرمز هو أقل من الممرضة ذاتها التي كانت تعتني به وأكثر من الهيئة التي تحولت إليها في هذيانه. وقد وصفها «كعجوز يهودية أكبر سناً مما كانت عليه »الممرضة« في الواقع بكثير... تحضّر له الطعام الحلال حسب الديانة اليهودية.

كان يونـغ في أواخـر أيامه، كثير الثناء على البيـان البابوي للأب بيوس الثاني عشـر (١٨٧٦ –١٩٥٨) الذي شرّع ما كان اعتقـاداً سائداً لدى الكثير من الأتقياء الكاثوليك الذي يمجدون العذراء. إن إعلان ونشر الإعتقاد بصعود العـذراء المباركـة إلى السماء يؤكد أنهـا صعدت جسديـاً وكعروس للمسيح

والتحقت بابنها في حجرة العروس السماوية . مما يدل على أنها كحكمة سماوية كانت متحدة بالإله ، وهذا يعني ، بالنسبة ليونغ الذي فسّر الإعتقاد الكاثوليكي رمزياً كأسطورة مقدسة ، أن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية قد خطت خطوة باتجاه الاعـتراف بالعنصر الرابع للثالوث وهو العنصر النسـوي ، بعكس البروتستانتية التـي بقيت «تحمل وصمة العـار لأنها ليست أكثر من ديانـة الرجل التي لا تدع مجـالاً للتمثيل الماورائي للمـرأة . » زد على ذلك أن الثالـوث الكاثوليكي اليوم قـد تحرك باتجاه أن يصبح رابوعاً (وهذا برأي يونـغ رمز الكمال) بإضافته لنفسه الرمز الرابع أو الشكل الذي يوحي بأن الأم الكبرى هي الحكمة السماوية: مريم العذراء هي صوفيا .

إن حماسة يونغ غير العادية لهذا الوضع المذهبي الجديد داخل الكنيسة الكاثوليكية – «الحدث الديني الأهم منذ الإصلاح الديني» كما دعاه . ارتبطت بلا شك ، بنظريته التي تقول «تعتبر الأسطورة ميتة إذا توقفت عن النمو ولقد أسهم البيان البابوي للبابابيوس XII في تصور ونمو أسطورة مريم العذراء الذي ، على الأقل بالنسبة ليونغ ، تبني جوانب من أسطورة الإلهة الكبرى في اتحادها مع طفلها السماوي .

كان لأسطورة الزواج المقدس وقعٌ خاص لدى يونغ في أخريات أيامه ، وبخاصة بعد الصدمة التي خلفتها لديه رؤى العام ١٩٤٤ . ففي غرفته في المشفى ، استحوذت عليه هذه الأسطورة ووجد فيما بعد ، بعض الصدى لتجربته الرؤياوية الخاصة في الحياة الدينية للكاثوليكية الرومانية «الشخصية الأمية» (نسبة إلى الأم) التي صارت تلائمه أكثر فأكثر مع تقدمه في العمر .

## الطفل السماوي: Puer Aeternus[1]

كتب يونغ في **ردّ على أيوب** أن الإصرار على عقيدة صعود مريم إلى السماء يشير إلى الزواج المقدس... وهذا بدوره يتضمن الميلاد المستقبلي للطفل السماوي. » وقد شعر يونغ بالذات، بانجذاب داخلي للطفل السماوي أو نموذج بدئي الطفل الأزلي. وفي بيته في بولنجن زين بالنقوش ضريحاً لأتيس Attis التمثيل الكلاسي للطفل الأزلي، وتكلم حسب رواية إي. بينييت، عن قصة أتيس كواحدة من أجمل اللقى الأثرية، وتفاعل بحرارة مع «الجمال السحري» لصورة فوتوغرافية أعطاه إياها شخص ما تُمثل رأس تمثال إغريقي شبهه يونغ بأتيس الإبن و العاشق للإلهة كيبل. وقد أعجبته «العناصر الشهوية، الملامح الأنثوية في الوجه»

> إنه كأشباهه: أدونيس وتموز وبالدر الجرماني، يملك حُسنَ وجاذبية الجنسين، الرأس يعبر تماماً عن مشاعر الإغريق الآسيويين في تبجيلهم لآتيس أو أحد نظرائه من الأطفال الأزليين الذين هم مصدر ابتهاج للرجال والنساء ويموتون مبكراً مع أزهار الربيع.

واحتفظ بال صورة ضمن إطار على مكتبه.

---

(١) الطفولة الدائمة الأزلية. المترجم

تكلـم يونغ مطولاً عن النمـوذج البدئي للطفل الأزلي، في الحلقة البحثية حول تحليل الحلم في العام ١٩٢٨-١٩٣٠، ورآه متمثلاً في تلك الصور في رؤيا ميسـتر ايكهارت للصبي الجميل العـاري - الآلهة التي تموت في الشرق الأدنى القـديم؛ والصورة الشائعة للطفل أو المراهق إله الحـب / كيوبيد وفي الأيقونات الآغريرومانيـة وعصـر النهضة، والجنيـات السمراوات والجنيـات الصغيرات المحببات في الفوكلور الأوربي، وحتى المسيح الطفل بصورته المحببة في معظم الفن الإيطالي الكنسي. وفي مقالات له صدرت في كتاب بالاشتراك مع الكاتب الهنغـاري الكلاسي كارل كيرني صدر عام ١٩٤١ حول علم الأسطورة تحت عنوان **مقالات حول علم الأسـطورة: أسـطورة الطفل السـماوي وأسرار إليوسيس** شرح فيه شرحاً نفسانياً وافياً التمثيلات الأسطورية للطفل الأزلي Puer Aeternus.

يقـول يونغ في مكان آخر عن الطفـل الأزلي أنه ببساطة تامة هو تجسيد للجانـب الطفولي في شخصيتنا مكبـوت لأنه طفولي.» لكنه يؤكد من ناحية ثانية علـى الأبعاد الإيجابية للرمز، وبناء على ذلـك يقدم إعادة تقويم جذرية للبعـد الطفولي في الحياة النفسيـة للبالغ، والتي يصرف علم النفس الفرويدي النَظـر عنهـا باعتبارها ظاهرة نكوصيـة (عودة إلى السلـوك الطفولي) بحتة. وبالنسبة ليونغ «ماهو صبياني وطفولي وشبابي في أنفسنا» هو الواعد أيضاً بتطور مستقبلـي: والطفـل الأزلي، في الحقيقة، يعني تكريـس أقصى محاورلاتك لبلوغ الحقيقة حقيقتك أنت بالذات؛ تكريس أقصى مغامراتك لخلق مستقبلك؛ أقصى جهدك الأخلاقي.

لاشك أن يونغ كان يعرف مخاطر النموذج بدئي الطفولي الذي، كغيره من النماذج البدئية، له قطبان: قطب سالب وقطب موجب. وفي حلقة بحث عقدت في تموز يوليو عام ١٩٣٥ حول زارديست، قال يونغ إن الأبعاد النفسانية لمشكلة النازية الألمانية يمكن تصورها، حسب المصطلحات الأسطورية، بأنها نتيجة لتفعيل الطفل الأزلي لنفسه- من غير حكمة الشيخ العجوز الحكيم الناجعة. ومن غير هذه الحكمة كانت النفسية الألمانية هي المعادل الجمعي لنفسية الفتى تعتمد بشدة على السلطة. وقد تُرك الأمر، في الحقيقة، لواحدة من تلامذة يونغ وهي ماري لويز فون فرانز كي تشرح مخاطر الهروب من الحقيقة ومن المسؤولية التي تتمثل في الثقافة الحديثة في عبادتها للشباب الدائم.

وكما في أسطورة ايكاروس، إن الطيران في الهواء دون توقف بالعوائق الأرضية قد يجعل الطفل الأزلي يسقط سقوطاً مروّعاً لأنه غير متوقع بتاتاً. إن المَشاهد الإفتتاحية في رواية سلمان رشدي للآيات الشيطانية ١٩٨٨ تعطي مثالاً عن ارتباك الطفل الأزلي في وقتنا الحاضر: طفلان من أبطال الرواية يقتربان من سن الأربعين، يُقذفان خارج أحلامهما أحلام البراءة والسعادة جراء انفجار قنبلة في الطائرة التي كانا يستقلانها. إن سقوطهما بين الغيوم، ومعجزة وصولهما إلى الشاطئ دون أن يمسهما أذى، يشير إلى نهاية براءة الشباب لديهما وبداية انخراطهما في شؤونٍ تنتظر الحل في حياتهما وأوضاعهما المعقدة تماماً في الواقع.

أما بالنسبة للروائي نفسه، فهو مازال، منذ عام ١٩٩٤ تحت وطأة الحكم عليه بالموت الذي أصدره الشيخ المقيت آية الله خميني شيخ الثورة الإيرانية. ويمكن اعتبار سلمان رشدي، مع تعاطفي الشديد، يعايش مأساة الطفل الأزلي

بأشكالها الأسطورية. لقد عرّض نفسه للغضب القاتل، غضب رمز الرجل العجوز (senex) في شخص الخميني- العجوز النموذجي المقيت والطفل الأزلي الطفولة يشكلان قطبين متضادين للشباب والشيخوخة. وقد قُذف بسلمان رشدي، من الآمال العريضة بالنجاح الأدبي، إلى خضم رعب دائم، بسبب التهديد الدائم بالموت. «المسألة الرشدية» بالنسبة لسلمان رشدي، أعظم موهوب ومجدد في الواقعية السحرية، لابد أن تظهر في وقت من الأوقات كدراما أسطورية واقعية سحرية وجدت في الحياة

# الذات

كتب يونغ في سيرته الذاتية: «من ميزات الطفولة– وشكراً لسذاجتها ولا وعيها– أنها ترسم صورة أكثر اكتمالاً للذات وللإنسان ككل في فرديته الصرف، لمرحلة البلوغ.» وهكذا، يمكن اعتبار نموذج بدئي الطفل السماوي يوصل إلى نموذج بدئي الذات، «الإنسان ككل الذي رموزه هي الطفل السماوي ومرادفاته.» الانا، بالنسبة لفرويد، هي مركز الإحساس بالذات لدى الفرد. بينما أساس التجربة الواعية للوجود الفردي– بالنسبة ليونغ– يكمن في النموذج بدئي اللاواعي للذات. وتعمل الذات كمركز داخلي لا واعٍ لكينونة الفرد كعنصر أساس نهائي للإنسجام والوحدة. ربما كان يونغ يدعو هذا المركز الجديد بـ الذات بإيحاء من المصطلح الهندوسي «آتمان» (معناه الحرفي «الذات» في اللغة السنسكريتية) والذي يشير إلى الواحدية الماوراء شخصية في هوية جميع الكائنات الماورائية اللاإثنينية[1] في الفيدانتا[2]، مع أن مفهوم الذات– بالنسبة له، مفهوم نفساني أكثر منه ماورائي.

يمكن للنموذج البدئي للذات أن يعبر عن نفسه من خلال العديد من الصور النموذج بدئية. ويونغ لا يقيد نموذج بدئي الذات بتمثيلات «الطفل السماوي

(١) Dualism الإثنينية: نظرية تقول ثمة مبدآن أساسيان لاغير: هناك العقل والجسد، الخير والشر، النور والظلام إلخ...

(٢) مذهب فلسفي هندوسي مبني على كتب الهندوس الدينية الأربعة

ومرادفاته». ومرة أخرى نعود لنقول إن الأحلام والتخييلات، في فترة الحرب العالمية الأولى، كانت حاسمة في تطوير مفهومه عن النموذج البدئي. ففي العام ١٩١٨- ١٩، راح يونغ يرسم رسومات دائرية دعاها «المندالات»[1] مستخدماً هذا المصطلح الأيقوني السنسكريتي التقليدي. ففي المندالا يرمز مركز الدائرة أو الرسم البيائي إلى البعد المركزي اللاوعي في الشخصية الفردية، ثم تولّد الإنطباع، أكثر فأكثر، لدى يونغ بأهمية رسوماته التي تمثل مادعاه «كلية الشخصية.»

تتماشى أفكار يونغ وصوره حول الذات، إلى حد ما، مع الأفكار والصور المتعلقة بالمصدر النهائي لوعي الذات في الأفكار الصوفية الشرقية. تم تشجع أكثر بعد أن أقدم له المترجم الألماني ريتشارد ويلهيلم المختص بالشؤون الصينية، ترجمته لكتاب سر الوردة الذهبية في أواخر عشرينات القرن العشرين، وهو بحث خيميائي في الطاولة الصينية، وحثه على كتابة تعليق نفساني عنه، وهذا وفعله وخلص إلى القول أن هذا النص «يؤكد أفكاره حول الماندالا و «تطويق المركز». وفي الحقيقة كان هذا الإثبات لحياته الشخصية الداخلية عير التأسيس لصلة روحانية بصيغة ثقافية خارجية قال عنها إنها «الحدث الأهم الذي كسر طوق عزلتي،» هذا الاثبات كان على جانب كبير من الأهمية، وكان ارتياحه كبيراً لاكتشافه في الطاوية الصينية موازياً خارجياً لبعض أفكاره الخاصة وتجاربه وخبرته برمزية الذات، حتى أن البعد الكوني للنموذج البدئي أصبح أكثر وضوحاً حين استطاع ربطه بالآتمان عند الهندوس والبوذية عند البوذيين والتايغريت في القابلانية العبرية وأيضاً مع رمز المسيح في المسيحية.

---

(١) رمز الكون عند الهندوس والبوذيين وهي دوائر تطوّق مربعاً وعلى جانبيها رسم يمثل إلاهاً المترجم

كان يونغ طوال حياته، عازماً على ألا يكون تابعاً خانعاً للحكمة الشرقية. ففي كلمة له في ذكرى وفاة ويلهيلم عام ١٩٣٠، تكلم مطولاً عن مخاطر لتقليد الأعمى للشرق، وشجب بشدة المحاولات الغربية مصادرة الشرق المتعلقة بعلم النفس:

> لايمكننا السطو على ماكلف الصين بناءه آلاف السنين. ينبغي علينا، بدلاً من ذلك، أن تكتسبه ثم نمتلكه. ما ينبغي على الشرق أن يمنحنا إياه هو مجرد المساعدة في عمل يجب علينا أن نعمله بأنفسنا، ما الفائدة التي نجنيها من حكمة الآبانيشاد[1] أو التبصر وفطنة اليوغا الصينية، إذا هجرنا أصول ثقافتنا الخاصة كما لو كانت أخطاءً تعيش معنا على الدوام، وهبطنا كالقراصنة الذين لا وطن لهم على شواطئ غريبة عنا بقصد السرقة.

يونغ، الذي كان في البداية يشك، إلى حد ما، فيما يتعلق بمدى قيمة الصوفية الشرقية بالنسبة للغرب، كرس أقصى ما بوسعه من وقت وجهد في الثلاثينات من القرن العشرين كي يفهمها، وكانت نتيجة رحلته إلى الهند في عام ١٩٣٨ أنه خرج بانطباع لايقدر بثمن عن مدى غنى الثقافة الآسيوية التي تطورت كثيراً، وحتى عهد قريب، بمعزل عن تقاليد الثقافة الغربية، وهو في الواقع، صار أقل تحفظاً تجاه ما كان قد حكم عليه في البداية أنه طبيعة «حكمة الذات الشرقية» غير القابلة للتمثل و الإستيعاب. وبحدود الأربعينات من القرن العشرين صار أكثر انفتاحاً على الطرق الشرقية في التفكير، وصار بوسعه بَعدُ أن يكتب «أن لدى الحكمة والصوفية الشرقيتين الكثير مما يمكن أن تقولاه لنا.»

(١) Apanishod : من مراتب الفيدا في الكتب الدينية الهندوسية التي تبحث في المشكلات الفلسفية العريضة        المترجم.

وأن «فلسفة الشرق ، برغم اختلافها الكبير عن فلسفتنا ، يمكن أن تكون كنزاً لا يقدر بثمن لنا نحن أيضاً . » ويزيد «لكي نمتلكها ، فيجب أن نكتسبها أولا ينبغي أن نكتسبها أولاً»[1]

وعندما وصل إلى دراسته عن نموذج بدئي الذات ، بدا واضحاً أنه شعر أنه لديه تفكيره الخاص لينجزه . وهكذا نجده يعلق على رمزية الماندا في مقالته الأخيرة «دراسة في عملية التفرد (١٩٥٥) يركز انتباهه على رسومات لمثقفة أمريكية كانت قد رسمتها في أواخر العشرينات من القرن العشرين قبل أن تأتي إليه طلباً للمساعدة ، بدلاً من أن يعود إلى (كنز) الرمزية والأساطير الشرقية لكي يستمد أمثلته منها ، وقد شخّص لها مشكلتها على أنها واحدة من مشكلات التفرّد من عودتها إلى فرديتها عبر «عملية تحول تفك الارتباط مع اللاوعي . » لقد حاولت في البداية ، أن ترسم أشكالاً آدمية ، غير أن هذا لم ينفعها إلا قليلاً في التحرر من اللاوعي . ثم شعرت بانجذاب إلى صورة الماندالا صورة الكرة السماوية ، تماماً كما فعل هو نفسه قبل عشر سنوات . لقد ساعدها رمز الكرة السماوية كفرد كي تصبح كلاً متكاملاً تتكامل مع نموذج بدئي الذات الذي تكوكب آنئذٍ في داخلها .

ليس التكامل مع الذات بالمهمة السهلة؛ بل وقد يكون ، في الحقيقة مثبطاً . وعن تكوكب نموذج بدئي الذات يكتب يونغ : «إنه كالبرق يضرب الوعي دون توقع ، وتكون النتائج ، في بعض الأحيان ، مدمرة . إنه ينحّي الأنا جانباً ، ويترك مكاناً لعامل الـ supraordinate ، عامل الوحدة الكلية للشخص والمؤلفة من الوعي واللاوعي وتمتد ، بالتالي ، إلى مابعد الأنا . » والوصول إلى إنسجامٍ

(١) من كتاب علم النفس والشرق ليونغ ، والإشارة هنا إلى قول غوته في الجزء الأول من فاوست حيث يقول : ما ورثته عن والديك ، مهما كان ، يجب أن تكتسبه لكي تمتلكه . المؤلف

مع الذات، بعد هذا، هو مهمة نفسانية جوهرية بالنسبة لبعض الأفراد. وسواء أنجز هؤلاء البعض هذه المهمة أم لا فذلك لا يقلل من أهميتها الكبرى بالنسبة لبقية أفراد البشرية لأن ما يتم إنجازه، ولو على يد قلة من الأفراد، يترك انطباعاً على العقلية الجمعية ويعبد الطريق أمام الآخرين.

والحقيقة أن عملية تطوير الشخصية، التفرد، بالنسبة ليونغ، هي مفتاح السلام العالمي، وأن قناعته هي أن «الجماهير لا تتغير إذا لم يتغير الفرد.» وأن التحرير الناجح للنفس من الإكراه، وفك ارتباطها مع اللاواعي هي الخطوة الأولى الضرورية باتجاه السلام العالمي. فإذا لم تحدث عملية التفرد هذه في حياة عدد هام من الأشخاص، فلن يكون هناك من خيار أمام بقية البشرية المضطهدة بسبب الإنسجام النفسي لغياب الذات كقوة نموذج بدئية تحقق الإنسجام، لن يكون من خيار أمامهم سوى تكرار مسرحية الطغيان في داخلهم على مسرح السياسة العالمية. هذا التكرار في هذا العصر النووي، قد يؤدي إلى مسرحية أسطورية مأساوية، مسرحية دمار العالم، مسرحية لن نشهدها نحن لأننا سنكون أيضاً ضحاياها.

يكشف يونغ في كتاب الذات غير المكتشفة الذي ألفه وهو في الثمانين من عمره، عن العلاج الذي شعر بأنه هو العلاج الشافي لرأب الصدع المأساوي بين الذات والعالم، وبين الوعي واللاوعي، فيدعو إلى موقف ديني في مواجهة الحياة، ويعرّف الدين بأنه «الرصد الدقيق والأخذ بالحسبان عوامل معينة غير مرئية ولا يمكن السيطرة عليها.» هذا الموقف الديني يسمح للبشر بمعرفة الشيء الذي تقع فيما وراء العالم الخارجي وصراعاته السياسية– الذات كعنصر داخلي للإنسجام– وهو ما يمكنهم من الحفاظ على توازنهم والمضي باتجاه الكلية وبعلمهم هذا يؤثرون بطريقة ذكية على العالم الذي يعيشون فيه

ويتمكنون من العمل على إرساء قواعد السلام في عالم يعيش على حافة حرب نووية. وهكذا. إن الكلية التي ترمز إليها الصور النموذج بدئية للذات، والانفصال عن ضغوطات اللاوعي والإسقاطات التي تخلقها عملة التفرد، تمثل كلها تحديات ينبغي على الأفراد الاستجابة لها لصالحهم هم ولصالح البشرية جمعاء.

# الفصل الرابع

# التحليل اليونغي للأسطورة

في اجتماع لنادي علم النفس في بازل عام ١٩٥٨ ، سأل أحدهم يونغ فيما إذا كان بالإمكان مساواة الأسطورة بالحلم الجمعي فأجاب:

نجزم بأن الأسطورة وثيقة تاريخية– محكية ومكتوبة ، للنص لكنها ليست حلماً بذاتها. إنها نتاج عملية لا واعية من قبل مجموعة اجتماعية محددة في زمان ومكان محددين. يمكن لهذه العملية اللاواعية أن تكون معادلاً للحلم بشكل طبيعي. ومن هنا فإن كل من «يؤسطر» أي يروي الأساطير ، يتكلم جهازاً عن هذا الحلم ، وبالتالي كل ما يُحكى أو يُكتب أو تعاد حكايته فهو أسطورة فعلاً . وإذا ما توخينا الدقة فإننا لا نستطيع اعتبار الأسطورة حادثةً تاريخية فريدة كالحلم. الحلم الفردي الذي له مكانه في التسلسل الزمني . يمكنك جعل ذلك طرازاً غالباً groso modo فقط. يمكنك القول إن مجموعة اجتماعية محددة في زمان ومكان محددين تم حصرها في هكذا عملية .

ماتم توكيده حتى هذه النقطة من الكتاب هو البعد الضمنفسي للمقاربة اليونفية للأسطورة ، والتي تُعنى كما هي بـ «الأساطير الغريبة للنفس وبالأسطورة المتعلقة بالصور النموذج بدئية الداخلية الموجودة في الأحلام وبالتخييلات.

وعندما يُنعم يونغ وأتباعه النظر في الأساطير التي أنتجتها الثقافات المختلفة في الماضي والحاضر، يكتشفون التشابهات بينها وبين أسطورة النفس. إن وجود هذه التوافقات بين حلم الفرد وبين دوافع عالم الأسطورة يشكل الأساس الدقق للتحليل اليونفي للأسطورة. فبالنسبة ليونغ واليونغيين، يرتبط العالم الخارجي للأساطير الإجتماعية والشعائر والعالم الداخلي للأسطورة الغربية للنفس مع بعضها، ويتلافي العالمان العام والضمني في النقطة التي تبدع المخيلةُ البشريةُ الأساطيرَ والرموزَ التي تتوافق مع الحاجات الإجتماعية للإنسجام والحاجات الفردية للنمو والتفرد.

«نظر يونغ إلى اكتشاف هذا التوافق على أنه اختراق رائع لإتقان الإجراءات الأساسية للتحليل النفسي، وكان كثيراً ما يستشهد بمثال عن أحد مرضاه مصاب بانفصام الشخصية، الذي كانت تخييلاته وأوهامه عن الشمس (أنه) يمتلك قضيباً ذكرياً منتصباً من «الجهة التي تأتي منها الريح.» هذه التخييلات، في الواقع، تتطابق مع الأنبوب الشمسي الذي هو مصدر الريح في أسطورة ميترا (إله النو) الإغريرومانية. هذا الإكتشاف وغيره كان الأصل في نظرية يونغ القائلة إن العالم الضمنفسي وعالم الأسورة يشتركان في المحاور العامة لأنهما ينحدران من الصدر ذاته وهو عالم النماذج البدئية للاوعي الجمعي.

عندما كان يونغ طالب طب في جامعة بازل، كتب اطروحته عن الحالة الغريبة لابنة عمه هيلي «هيلين بروزورك» التي كانت وسيطا (بين عالم الأرض وعالم الأرواح). كانت هذه الفتاة الشابة تزعم أنها تتكلم مع الأموات في جلسات استحضار الأرواح. وفسر يونغ هذه الأصوات بأنها ارتجالات مسرحية تلقائية تعبر عن عناصر لاواعية في شخصيتها– تمثيلات ممسرحة دعاها فيما بعد الظل. وتبين له بعد ما أولاه من انتباه لأصوات (فرولين. س. يو) وهو الاسم

المستعار لابنة عمه في أطروحته حول علم نفس وعلم أمراض ما يسمى بظاهرة السحر والتنجيم، أن التنجيم الروحاني وعلم النفس العلمي، لم يكونا عالمين منفصلين وأن التفسيرات النفسانية لظاهرة السحر، يمكن أن تلقي الضوء على جوانب من النفس البشرية كانت حتى الآن مجهولة أو مُساءً فهمها. وهو، عكس فرويد الذي كان يخش مادعاه بـ «الطوفان الأسود للإيمان بالحسر»، انجذب إلى دراسة النفس البشرية بكل أبعادها، حتى عندما تحتوى هذه الدراسة على الكثير مما يبدو غريباً إلى حد مخيف.

لقد اهتم يونغ في وقت مبكر من حياته منذ أن كان يعمل في عيادة بورغولزي النفسية المشهورة في جامعة زيوريخ، أهتم كثيراً بما كان يبدو تهويمات المرضى التي لامعنى لها، وكان يصيغ السمع لهم عن قرب، واكتشف بالتدريج أن ثرثرتهم المشوشة المسلية أحياناً فيها قصص مليئة بالمعنى والأفكار الأسطورية. فمثلاً، فتاة مصابة بالإغماء التخشبي، وكانت تحت إشرافه المباشر، تخيلت أنها تعيش على سطح القمر بين أناس يهددهم مصاص دماء مرعب عزمت على تحريرهم منه. هذه الأوهام كانت أوهام بطلة تماهت معها وكانت من ناحية، أوهاماً جنونية غير معقولة، حالة استحواذ الأسطورة ومحتوياتها النموذج بدئية – حالة تضخم قصوى ولكنها كانت من ناحية أخرى، كما استنتج يونغ، أسطورة أتاحت لها أن تشعر بأهميتها وتميّزها، وذلك لتهرب من ذكرياتها المخزية ذكريات طفولة مليئة بالتعسف وإساءة المعاملة وسفاح القربى المحارم. ومن المفارقة، إلى حد ما، أن الأوهام البطولية التي استطاعت أن تتمثل بها، كانت هي الباب لشفائها الفعلي: نظرت يونغ إلى التخيلات والأوهام النموذج بدئية على أنها تعمل كأسطورة شخصية كامنة وصحية، قد مكنته من الدخول إلى عالم الفتاة الأسطوري ليقودها في النهاية إلى خارج حالتها المتضخمة على

نحو جنوني. وفي الوقت المناسب تمكن من أن يخبرها أنه لم يعد بإمكانها العيش أكثر من هذا على سطح القمر وعليها أن تعود إلى الأرض. وهكذا كان لسردها لأسطورتها وسماع يونغ لها، أثر تطهيري، ونتيجة لذلك صار بإمكانها العودة إلى الأرض.

– استطاع يونغ، من خلال أنشطته السريرية، أن يتوصل إلى أن مشكلة مرضاه الأساسية هي في كونهم تحت قبضة شيء ما يجهلونه تماماً:

> عندما نكون غير واعين لشيء ما متكوكب فينا، نتماهى معه فيحركنا كما لو كنا دُمى متحركة. يمكننا التخلص منه تأثيره بوعينا له وبجعله موضوعياً وبوضعه خارج أنفسنا وبإخراجه من وعيينا

بمعرفتنا لطبيعة ما تكوكب في اللاوعي، نبرهن على أننا خطونا خطوتنا الأولى الأساسية باتجاه تحرير الأشخاص من تأثيرها الضار.

لقد صُممت التقانة اليونغية، تقانة إيلاء أهمية خاصة لتطابق الأحلام والأوهام عند المرضى مع الأسطورة، لكي تساعد في رفع مستوى وعي الفرد عبر عملية دعاها يونغ: التوسيع، توسعه أبعاد الحلم بالإستعانة بما يوازيه من الأسطورة، هذه العملية، عملية جعلِ محتويات اللاوعي من الأوهام الأسطورية، موضوعيةً وخارجيةً بحيث تمكن المرضى من الإمساك بما كان يُمسك بهم.

الأحلام الأسطورية والأوهام، إذن، هي مصدر الطاقة والتكيف بالنسبة للأفراد في صراعهم من أجل الحصول على معرفة أكثر. ويمكن للأسطورة أن تدخل حياة الفرد تلقائياً في لحظة من لحظات الأزمات، وتمكنه من اتخاذ القرارات وتنفيذها. هناك مثال حي على ذلك نجده في نص نُشر متأخراً جداً

حيث لم يُتح ليونغ الإطلاع عليه، وهو من مذكرات د. رودولف بيكر الذاتية. وبيكر هذا هو ألماني كان يشغل منصب طبيب عسكري خلال الحرب العالميةج الثانية في معسكر اعتقال ايبنسي في النمسا. في مطلع عام ١٩٤٥ كانت قوات الحلفاء تتقدم أكثر فأكثر وكان من المتوقع أن تطلق سراح المعتقلين فوراً. فأشار عليه رؤساؤه من الضباط بتنفيذ خطة جهنمية وذلك بإغراء السجناء بالنزول إلى ملجأ أرضي بحجة حمايتهم من هجمات القنابل. والحقيقة أن الهدف من ذلك كان نسفهم بالمتفجرات قبل أن يتمكن أحد من تحريرهم. كان بيكر يعلم أن أي إشارة اعتراض منه أو مقاومة للمذبحة تعني إعدامه فوراً. وهكذا وقع في مأزق صعب. هل يحاول إنقاذ حيوان الآخرين بتعريض حياته للخطر؟ أم يبقى صامتاً لايعمل شيئاً فينقذ حياته ويخون إيمانه العميقبالتضامن الإنساني؟:

> تذكرت أن هناك شجرة «تنوب» طويلة عند الطريق، وحسب الأعراف ووالمعتقدات الشعبية المتواترة، الأشجار تمنح القوة، وبيدين مفتوحتين ضممت االشجرة وأرحت رأسي على لحائها وخاطبتها: إمنحيني بعضاً من قوتك الأرضية والكونية كي أتمكن من إيجاد طريقة أبقى فيها رجل الإيمان الذي يؤمن بشيء ما.

وبعدها توصل إلى قراره بالسير قدماً في تنفيذ خطته الرامية إلى وقف المجزرة وهو القرار الذي ساعد فعلاً في إنقاذ حياة المئات من السجناء.

إن الأوهام واالتخيلات التي مكنت بيكر من اتخاذ القرار للقيام بهذا العمل البطولي، يعود إلى الأسطورة الشعبية ومفادها أن «الأشجار تمنح الناس قوة»، وهذا ماحدث له تلقائياً في لحظته العصبية تلك. ومع أن أي محاولة إضافية لتفسير تخيلات بيكر الأسطورية، هي محاولة غير نهائية، فإن تفسيره للشجرة، في

مرة من المرات، بأنها رمز «الزوحانية» أو «الخبرة الخارج نطاق العقل البشري» هو تفسير لاقيمة له. ولما كان يونغ غالباً ما يؤكد أن اللاوعي الجمعي يصبح واعياً عادة في أوقات الأزمات فقط، فمن الواضح أن حالة بيكر وأزمته الروحانية (أراد أن يبقى رجل الإيمان) هي التي سحبت من اللاوعي الجمعي رمزاً روحانياً قوّى من عزيمته كي يعمل وفقاً لإيمانه.

يمكن للأسطورة، حسب يونغ، أن تحيا من جديد عندما تستخلصها وتنشطها النفس البشرية فقط. وهي تولد أو تكتسب حياة جديدة ومعنىً جديداً عندما يحاول العقل الفردي، أحياناً بقنوط، أن يستجيب بما فيه الكفاية للضغوط الواعقة عليه من العالم ومن اللاوعي الجمعي. والعامل الذاتي، في المحصلة، هو الأهم في نظرية يونغ منه في الكثير من النظريات الأسطورية الأخرى.

ويكون العامل الذاتي هاماً بطريقتين مختلفتين: الأولى، يجب أن تكون للأسطورة صدمة عاطفية وروحية على نفسية الفرد لكي تُمارس كتجربة وتصبح مفهومةً كأسطورة حقيقية وليست زائفة: الفرد تثيرهُ الأسطورة. الثانية، حتى في سياق تحليل الأسطورة كموضوع للبحث الأكاديمي البحث في كتابات اليونغيين، فإن على الباحث أن يستجيب عاطفياً للأسطورة. والاستجابة العاطفية هي جزء من عملية التفسير. هذا التأكيد القريب من الإفتراء على العامل الذاتي من قبل اليونغيين ربما سبب الكثير من الإرباك وإحباط القراء والباحثين لإبعادهم عن الميادين التي تسود فيها مُثُل وأهدافُ الموضوعية. ومع ذلك، على التحليل اليونغي للأسطورة أن يعود باستمرار إلى النفس الفردية وإلا لن يكون تحليلاً يونغياً.

الكثير مما سُمي التسمية القلقة جداً «النقد النموذج بدئي» بما فيه جوزيف كامبل وعمله البارز عن التركيب (ضد التحليل)، ينقصه خصيصة التأكيد

اليونغي على النفس الفردية، على العامل الذاتي الإفترائي. بالنسبة للمنظّرين النموذج بدئيين: مدرسة كيمبرج (حين هاريسون وفرانسيس كونغورد وجيلبرت موري وإي ب كوك)، وبالنسبة لنقاد الأدب النموذج بدئيين المتأخرين مثل نورثروب فراي، يمكن القول إلى يونغ كان بالنسبة لهم «مورداً عاماً» وليس مصدراً حقيقياً». أما بالنسبة لجوزيف كامبل فإن روبرت سيفال يعتبر أن طابع علم النفس عنده ليس طابعاً يونغيا، ويغزو ذلك إلى حقيقة أن كامبل أعطى القليل من الأهمية للأنا الواعي لدى الفرد، والذي يحظى بأهمية كبرى كوسيط بين العالم واللاوعي بالنسبة ليونغ

# دور الأسطورة في الثقافة

## الأسطورة كتعويض

على ضوء التأكيد القوي الذي تؤكده النظرية اليونغية على النفس الفردية يبدو من الصعوبة بمكان تصور كيفية تعاملها مع الأسطورة كظاهرة جمعية ثقافية. ومع ذلك، إذا تمكنت الأساطير من لعب دور التنشيط أو حتى الغلفنة (التنبيه بالصدمة الكهربائية) في حياة الفرد النفسية، فسيبدو المحتمل أن تلعب الأسطورة دوراً مشابهاً في الحياة الثقافية الجماعية. ومع ذلك، كان يونغ بعيداً، عادة، عن التفاؤل فيما يخص آثار العقلية الجماعية، ومع ذلك، كان يونغ بعيداً، عادة، عن التفاؤل فيما يخص آثار العقلية الجماعية، ويميل إلى اعتبار جميع جوانب الحياة الجمعية رجعة نكوصية في آثارها على الفرد.

وبالرغم من هذه الهواجس شعر يونغ حقاً أن الشعائر، بتوسعه الأساطير التي تلعب دورها قد ترفع المستوى لمستوى الوعي والطاقة لدى الفرد، وذلك بتشجيع عملية التمثل لدى الفرد ذي المحتويات اللاواعية المتكوكبة اللازمة لنمو وتطور الثقافة

إن النكوص النفسي الذي لانحيد عنه في داخل المجموعة، يُجابَه جزئياً بالشعائر... (التي) تمنع جماعة من الناس من الارتداد إلى

العزيزية اللاواعية. وإن الشعائر، بجذبها لاهتمام الفرد، تتيح له إمكان امتلاك الخبرة الفردية، نسبياً، حتى في داخل المجموعة، والبقاء واعياً تقريباً.

ولكن، هل الفرد- كنقيض للثقافة- يفيد حقاً من مثل هذه الخبرات الجمعية؟ إن شكوك يونغ القوية فيما يتعلق بأخطار علم النفس الجماهيري وتخفيض الوعي (تخفيض المستوى العقلي) إلى مجموعات، جعل من الصعب عليه أن يقول الكثير ويفرط في مدح الشعيرة والخيرات الجمعية للمقدس الروحاني بمعنى قيمتها بالنسبة للفرد.

لقد تغيرت حالة يونغ، إلى حد ما، مع تقدمه في العمر. فقد توضحت له، أكثر فأكثر، أهمية الممارسات الدينية الجمعية، بالنسبة للفرد، بتوكيدها على الأسطورة والشعائر المشاركة، وذلك بالرغم من انحيازه إلى جانب الخبرة الفردية. والذي شد انتباهه أكثر واستأثر باهتمامه وتعاطفه هو أسطورة وطقوس القداس الكاثوليكي بخاصة، وكذلك المذهب الذي انتشر مجدداً وهو صعود مريم العذراء وأسطورة الزواج المقدس كما مر معنا.

مهما بلغت درجة التسوية التي حققها الوعي الفردي مع الأسطورة فإن هذه الأخيرة تملك دوراً اجتماعياً هاماً بالنسبة للنظرية اليونغية ألا وهو: التعويض. وتماماً، كما أن الأحلام والتخيلات، بتوفيرها مادة يجب تمثّلها من أجل توازن نفساني أكبر، ويمكن القول، تشكل محاولة من جانب اللاوعي لتعويض الجوانب غير المتوازنة في العقل الفردي الواعي، كذلك الأساطير يمكن اعتبارها تعويضاً عن الاتجاهات الثقافية الأحادية الجانب على نحو خطير. هذا الدور المحدد للتعويض الثقافي، ظاهر بوضوح في مناقشة يونغ لأسطورة معاصرة هي أسطورة «الصحون الطائرة»

في عام ١٩٥١ كتب يونغ إلى زميله الأمريكي عن مشاهدة حديثة مزعومة لصحون طائرة «أشياء طائرة غير محددة الهوية.» كما جاء في أخبار وسائل الإعلام

لقد حيرتني هذه الظاهرة إلى أقصى حد لأنني لم أستطع أن أجزم بعد بقناعة كافية فيما إذا كان الأمر برمته مجرد إتساعه مصحوبة بهلوسة فردية وجماعية أم هي حقيقة صرف، والموضوع في الحالتين، ماتع جداً

وبعد سبع سنوات أصدر كتابُه الصحون الطائرة: أسطورة حديثة لأشياء شوهدت في الأجواء.

اعتبر يونغ «هذه الأشياء الطائرة غير محددة الهوية» اعتبرها نتاج الإسقاط الذي يحدث عندما ينظر إلى محتويات اللاوعي المنكوبة كحدث خارجي. ويحدث الإسقاط طوال الوقت؛ وعالمنا الضمنفسي يلون إدراكنا للعالم الخارجي باستمرار. غير أن الإسقاط النموذج بدئي على درجة مختلفة من الأهمية. ففي حالة (الأشياء الطائرة غير محددة الهوية) لا يكون الإسقاط فردياً وحسب بل وجميعاً أيضاً. وفي الرسالة التي اقتبسنا منها قبل قليل، يرى يونغ فيها إمكان وجود «هلوسة جماهيرية» غير أن المسألة هنا تتعدى الهلوسة في تأثيرها. ولكي نشرح (الأشياء الطائرة) من منظور النظرية اليونغية معناه أن نمنح هذه الأشياء الطائرة، وهي اسقاطات ناجمة عن تشوش في اللاوعي الجمعي، إمكانية خلق معنى جمعي.

شعر يونغ، فيما يتعلق بهذا التشوش، أن توترات الحرب الباردة في خمسينات القرن العشرين كانت أعراضاً سيساسية واعية لحاجة البشرية التعويضية

النفسية اللاواعية إلى الكلية wholeness عندما يواجهها مشهد الرعب في الحرب الباردة في عالم منقسم إلى قسمين متعاديين– قوتين عظيمين نوويتين جاهزتين لافناء بعضهما بعضاً بكبسة زر. وهو كسويسري بعقلية محافظة نوعاً ما مع شيء من التعاطف مع الإتحاد السوفياتي وسياساته، اقترح أن «الأساس لهذا النوع من الإشعاعات هو التوتر العاطفي الذي له أسبابه في حالة الكرْب الجمعي أو الخطر أو في الحاجات النفسية الحيوية. وهذه الحالة، لاريب، موجودة اليوم مادام العالم كله يعاني من السياسات الروسية ونتائجها المجهولة، والتي لايمكن توقعها حتى الآن.» ومهما أمكن للمرء أن يعود إلى الماضي ويستعرض أحداثه ويوزع المسؤوليات السياسية عن توترات الحرب الباردة (لاشك أن الغرب يتحمل نصيبه منها)، فإنه لابد أن يقبل بفرضية يونغ بأن هذه «الحاجة النفسية الحيوية» للكلية النفسانية تعبر عن نفسها برؤى تعويضية، رؤى رموز الكلية مثل «الصحون المستديرة».

الصحون الطائرة، بالنسبة ليونغ، هي النظير الحديث لرمز الكلية التقليدي: الماندالا التي بحثها مطولاً في مقالتين له صدرتا عام ١٩٥٠. الأولى، (وتستند إلى محاضرة ألقاها في عام ١٩٣٣) بعنوان: دراسة في عملية التفرد، والثانية تدعي «فيما يتعلق برمزية الماندالا.» والماندالا هي رسوم مرئية تنتظم حول المركز (وكلمة ماندالا في اللغة السنسكريتية تعني الدائرة) وقد استخدمت لقرون عديدة في الممارسات الدينية كوسيلة للتركيز وراحة الذهن. والصحون الطائرة هي حديثة دون شك بسبب البراعة في التقانة؛ ويعتبرها الكثير سفناً فضائىة لكائنات من كواكب أخرى فاقت تقانتهم تقانة البشر الأرضيين. وقد نوّه يونغ بشيء من السخرية أن «أي شيء فيه تقانة يجد طريقه إلى الإنسان الحديث دونما صعوبة»، وبأن الصورة النموذج بدئية «للأشياء الطائرة» تبدو حقيقية أكثر مادامت تتحاشى «قبح التشخيص في الأسطورة.»

ولكن، ماهو القبيح إلى هذا الحد في «التشخيص في الأسطورة» بالنسبة للإنسان المعاصر؟ الصورة النموذج بدئية في النظرية اليونغية هي نتاج تفاعل النموذج البدئي المتكوكب- وهو هنا النموذج البدئي للكلية أو للذات- مع اللاوعي في عصر وثقافة محددين. لم يعد عصرنا يؤمن بتشخيص القوى النفسانية على شكل آلهة أو أرواح من نوع آخر. ولهذا السبب، عندما بدت «الأشكال الطائرة» للعيان كصورة حديثة مُسقَطة، عندما بدت على شكل تخيل أسطوري حديث لأدب الخيال العلمي المعاصر، تمكنت بسهولة من أن تصبح جزءاً من القص الأسطوري الحديث. إن العقل الحديث. إن العقل الحديث. يرفض الأسطورة التقليدية التي تتناول نزول الآلهة السماويين إلى الأرض، ولكنه يقبل بالأسطورة التي تتناول المواجهة والإلتحام مع مخلوقات من كواكب أخرى يتحلون بحكمة وتقانة متفوقين. زد على ذلك أنه، بما أن المعجبين والمتحمسين «للأشياء الطائرة»، غالباً ما يعتقدون أن هذه المخلوقات من الكواكب الأخرى، تجيء إلى الأرض دونما أهداف عدائية بل برسالة تحمل الأمل في البقاء والاستمرار للجنس البشري، فإن يونغ على حق، كما يبدو، في نظرته إلى أسطورة هذه الأشياء الطائرة على أنها إقرار حديث بالأسطورة القديمة أسطورة عيد الظهور «الغطاس»[(1)] Epiphany، وفيها الآلهة والملائكة تزور الأرض مع الوعد «للناس المسرة وعلى الأرض السلام.»

عنصر التعويض ظاهر في هذه الأسطورة. ففي هذا العصر النووي الذي بدأ منذ عهد قريب، أصبح بإمكان البشرية التي انقسمت إلى نصفين متعاديين، أصبح بإمكانها، ولأول مرة في التاريخ، أن تدمر نفسها كلياً. لم تواجه البشرية

(١) في هذا العيد (٦ يناير كانون ٢) تحتفل الكنيسة بذكرى مجيئ المجوس إلى بيت لحم كأول تجل للمسيح لغير اليهود، وهو التجلي المفاجئ لجوهر الطبيعة جوهر المعنى في الأشياء.

في تاريخها كله مثل هذا المصير المرعب، مصير إنزال ضربة قاضية بالذات، لان طبيعة المواجهة العقائدية على مستوى العالم، وميزان قوى الدمار، غير مسبوقة. إن أي رسالة تحمل الأمل، في عالم تهدده المحرقة النووية هي رسالة موضع ترحيب، وإن اللجوء إلى أسطورة حديثة مثل الصحون الطائرة، يحدث حين تمس الحاجة إلى الطمأنينة لمواجهة قيامه[1] وشيكة كهذه.

مازال عمق رد الفعل الذي أثارته (الأشياء الطائرة المجهولة الهوية) كرمز يفوق بكثير الإنطباعات التي تركتها المحتويات الساذجة «لرسائل» الكائنات الفضائية. وهكذا لعبت الأسطورة، وليس الرسالة، دوراً تعويضاً أثناء الصدمات الأولى للعصر النووي. إن قوة التصور الشفافة «للأشياء الطائرة المجهولة الهوية» بخاصة، كما تمثلت في الصور الفوتوغرافية التي من المفترض أنها لم تُنقح، والتي نشرت في الصحافة العالمية، قد ولّدت سمعة سيئة للغاية لدى «الناظرين». وقد شعر يونغ أن أولئك الذين كانوا على معرفة بتاريخ رموز الشمولية Totality، يمكن أن يفهموا (الأشياء الطائرة...) بساطة على أنها «آلهة» ودعاها بـ «المظاهر المؤثرة للمشولية»، ورأى في «أشكالها الدائرية البسيطة» صورة نموذج بدئية للذات. «يلعب نموذج بدئي الذات» في عالم تمزقه التوترات النفسية والسياسية «الدور الرئيس في توحيد الأضداد التي تبدو ظاهراً متنافرة وتكون هي الملائمة جداً لتعويض الشرخ العقلي لعصرنا.»

كما أن يونغ درس «الأشياء الطائرة» التي ظهرت في أحلام مرضاه النفسيين وكتب شيئاً مماثلاً حين ظهرت له الصحون الطائرة في حلمه هو شخصياً. لقد انقلبت هذه الأشياء الطائرة في حلمه إلى عدسات دائرية في نوع من المسلاط

(١) Apocalypse: رؤيا القديس يوحنا اللاهوتي (غير يوحنا المعمدان) في الكتاب المقدس وفيها وصف مرعب ليوم القيامة ونهاية العالم في هرمجدون في فلسطين

«الفانوس السحري» ذي شرائح زجاجية وعكست صورته هو نفسه تماماً كما يعكس المسلاط الصورَ على شاشة. والتفسير الواضح لذلك كله، يتفق مع التوكيد الذي أعطاه يونغ لعملية التفرد أثناء ممارسته للعلاج الطبي، هو أن الذات النموذج بدئية الأزلية «أي العدسات» هي الخالق الحقيقي للكينونة التاريخية الصغيرة المحسوسة و المعروفة والمسماة كارل غوستاف يونغ، ويمكننا ملاحظة أن الأشياء الطائرة... كصورة تمثل الغريزة الدينية للكلية كانت فاعلة في نفسية يونغ أيضاً وهذا بالتأكيد ما يفسر جزءاً من الاهتمام الشديد الذي أولاه لظاهرة الأشياء الطائرة

لقد أولى يونغ بعض الاهتمام المتردد– وليس الإهتمام الكافي، من وجهة نظر فرويدية على الأقل، لحقيقة أن بعض هذه الأشياء الطائرة.. كانت أسطوانية الشكل أو على شكل سيجار. هذه الأشكال، ببساطة، توحي بالبعد القضيبي (العضو الذكري)، وقد اعترف يونغ بأن ثمة ما يقال حول التفسير الجنسي للرمزية المرتبطة بالأشياء الطائرة..: «مهما قد يكون التفسير الجنسي غير مقنع في مثل هذه الحالة، فإن الإسهام الذي يقدمه لا يجب إغفاله بل أن يعطي الأهمية التي يستحقها مادامت غريزة قوية جداً مثل الغريزة الجنسية لها نصيبها في تركيبة هذه الظاهرة. ومع ذلك، يبقى تردده في المثابرة على التفسير في هذه السطور مخيباً للآمال. ولصالحه ينبغي القول إنه، على الأقل، وجد في أسطورة الصحون الطائرة التعويضية «ارتباطاً مابين الغريزة الجنسة والكفاح في سبيل الكلية.». ولسوء الحظ أنه لم يطور هذه الملاحظات.

أول ما تقدم يونغ بنظريته عن الدور التعويضي للأسطورة في الثقافة في عام ١٩٢٢ في مقالة له بعنوان «حول علاقة علم النفس التحليلي بالشعر.» وفيها كتب عن الأهمية الإجتماعية للفن، وخلص إلى القول:

يعمل الفن، باستمرار، على تثقيف روح العصر مستحضراً أشكالاً يفتقر إليها العصر كثيراً. إن الرغبة غير المشبعة لدى الفنان، تصل به إلى الصورة البدائية في اللاوعي، والتي هي أكثر ملاءمةً لتعويض نقص أحادية الجانب للوقت الحاضر.

وفي محاضرة لاحقة حول «علم النفس والأدب» عام ١٩٣٠ (روجعت في عام ١٩٥٠) طبق يونغ نظريته عن التعويض على الأسطورة التي أثرت في حياته وفكره، ربما أكثر من أي أسطورة أخرى، ألا وهي أسطورة فاوست، وبالذات كما قدمها غوته في مسرحيته الشعرية الشهيرة. في هذه المسرحية، يضع يونغ الوظيفة التعويضية في رمز الأنثى الأزلية «أعلى مراتب التجلي للأنيما التي تعوض عن وحشية ولا إنسانية فاوست.

وهو يتبع طريقة مماثلة في مقالة له عام ١٩٣٢ عن رواية يوليسيس. وفيها يفسر «نقص الشعور» الظاهر في الرواية كتعويض عن «الشعور الزائف.» و«العاطفية المشينة» في فترة الحرب العالمية الأولى ومابعدها. وهو، ولو لم يكن متحمساً دوماً لرواية يولسيس كعمل أدبي– لقد غاب عنه البعد التهكمي تماماً في الرواية– فإنه يثمن عالياً الطريقة التي تمثل فيها أبعادُها التعويضية احتجاجاً ضمنياً على الدور «الذي يرثى له للعاطفة السائدة في زمن الحرب» و «خدعة النزعة العاطفية لدى شريحة ضخمة» التي تركت جيلاً من الشباب يموتون أو يتشوهون تشوهات دائمة مدى الحياة.

ومع أن يونغ لم يطبق نظريته في التعويض بتفصيل وتماسك على أسطورة واحدة حتى جاءت مقالته «الصحون الطائرة»، فإن هذه النظرية تلقي الضوء على جوانب معينة في دراسة الأسطورة، وبخاصة الجانب السياسي. فهي توفر

منظوراً نفسياً ونقدياً للتصور الدعائي والأساطير– حول سوء استخدام التمثيلات النموذج بدئية لتؤجج مشاعر الكراهية والحماسة الضيقة الأفق لدى الجماهير. وفي الوقت ذاته، نفتح الطريق أمام تحليل ملائم في الثقافة التي ظهرت من خلالها إتجاهات جديدة وجدت طريقها في التيار الثقافي الرئيس، عبر اللجوء إلى رموز ثقافية مضادة وسرد أسطوري. وفي كلا الحالين، من الأهمية بمكان أن نتذكر أنه، وبغضّ النظر عن مدى روحانية الأسطورة أو قدرتها على فرض نفسها نفسانياً، فإن على المرء أن يتبنى موقفاً أخلاقياً تجاهها. يمكن استخدام الأسطورة استخداماً جيداً أو سيئاً فذلك يعتمد على طريقة تناولها.

# الأسطورة والتضخم

في قصيدة قصيرة لفريدريك نيتشه بعنوان «سليس ماريا» (وهو اسم قرية سويسرية في إقليم أنغادين حيث أمضى عدة صوائف ابتداء من عام ١٨٨١) يثيرفيها ذكرى حدث رؤيوي حاسم في حياته النفسية وهو ظهور زراديشت الحكيم الفارسي القديم له:

وفجأة يا صديقي صار الواحد اثنين

عندما التقاني زارا في الطريق.

بالنسبة ليونغ، صار زراديشت هو صورة الشيخ الحكيم، الفارضة نفسها. وجعل منه لسان حاله الناطق بفلسفته، فلسفة الإالإنسان المتفوق Superman في كتابه هكذا تكلم زراديشت. وزراديشت نيتشه، بالنسبة ليونغ، يؤدي دور الصنو الأسطوري- أسطوري بمعنى أن نيتشه، بالرغم من أنه في تقديمه لهذه الشخصية لا يدين إلا قليلاً لتعاليم زراديشت التاريخي الذي أوجد الزراديشتية، فإن هذه الشخصية تجسد، بالنسبة له اصفات الروحانية الخارقة للنبي النموذج بدئي والحكيم. وصار نيتشه، بعدئذ، نزّاعاً إلى أن يماهي جوهر دوره كفيلسوف مع شخصية زراديشت. وبمعنى آخر: صار نموذج بدئي الشيخ الحكيم يستحوذ عليه.

وكما هو ملاحظ، كان المصطلح الذي استخدمه يونغ في عملية التماهي مع الصنو الأسطوري، هو مصطلح التضخم: والتضخم ينجم عن الأنا المنتفخة- «االمنتفخة غروراً» كما في التعبير الشعبي- وهذا ماقد يؤدي إلى مأساة إذا بقيت الأنا تتماهى مع الصنو بدلاً من التعرف على طبيعة محتويات النموذج البدئي التي تختلف عن الأنا. وفي حالة نيتشة الذي خصص يونغ لعمله الفلسفي الزاخر بالإنفعال العاطفي هكذا تكلم زراديشت، حلقات دراسية باللغة الإنجليزية استمرت خمس سنوات (من ١٩٣٤- ٣٩) في زيوريخ، استنتج فيها أن الفيلسوف الألماني قد فشل في تمييز نفسه تمييزاً كافياً عن نموذج بدئي الشيخ الحكيم المتجلى في شخص الحكيم القديم زراديشت.

صحيح أن تكامل أي نموذج بدئي، بالنسبة ليونغ، يتطلب عادة، درجة من التماهي معه أولاً، ولكن، بعد أن يكون المرء قد تماهى معه أولاً، ينبغي ألا يستمر في هذا التماهي. حالة التقلص (عكس التضخم) الناجمة هذه، تسمح بتكامل بعض المحتويات النموذج بدئية- عمق الرؤيا، رؤيا الحكيم على سبيل المثال. ولكي يحصل هذا، ينبغي على الأنا أن تبقى على معرفة تامة بمحدوديتها البشرية، وأن تبقى متواضعة فيما يخص الروحانية الهيمنة ضمناً روحانية محتويات النموذج البدئي. وبهذه الطريقة فقط يمكن المحافظة على الصحة العقلية الحقيقية.

وبمعنى آخر: على الأنا ألا تتجاهل عن طيب خاطر محتويات النموذج بدئي ولا أن تتماهى معها عشوائياً. وحالما يتكوكب النموذج البدئي تصبح الخطورة في محاولة كبحه كلياً كالخطورة في التماهي معه كلياً. ففي رفيقات باخوس من أعمال يوريبيدس، كان الملك بنثيوس غير عازم على القبول بألوهية ديونيسيوس، وكانت النتيجة هلاكه على يد القوى التي رفض أن يعترف بها.

وفي الطرف المناقض تماماً نجد (آغافي) والدة بنثيوس تتماهى كلياً مع ديونيسيوس. وبينما هي في هذه الحالة وقد استحوذ عليها الإله، وفي حالة من الإغواء الإلهي بالتضخم والجنون، تُقْدم على قتل ابنها دون أن تعرف. في مأساة التماهي الناقص– والزائد هذه كان الشيخان قدموس وتيريستاس وحدهما القادرين على مكاملة بعض من جنون ديونيسيوس– حتى لو بالقيام ببعض الرقصات الصغيرة احتفاءً بالإله. حكمتها هذه هي الحكمة المعتدلة حكمة الطريق الوسيط: التماهي حيث أن درجة قليلة من التضخم لابد منها مادام النموذج البدئي قد تكوكب– ولكن أيضاً مع الإبقاء على إحساس المرء بتواضع إنسانيته العامة في العملية.

يلاحظ يونغ أن المعالجين النفسانيين ميالون بخاصة إلى التضخم بالشيخ الحكيم من ناحية لأن مرضاهم غالباً ما يتوقعونهم حكماء بطريقة إنسانية متفوقة، وبهذا يُسقطون مثل هذه الصور عليهم. ويقول يونغ إنه إذا استسلم المعالجون النفسانيون إلى القوة الإيحائية لمثل هذه الإسقاطات «فهم مسمَّمون، وكقاعدة، يصبحون حساسين وسريعي التأثر ويصعب التعامل معهم.

غير أن الأمور قد تنقلب نحو الأفضل فيما إذا أمكن استعادة إحساس المعالج بالإعتيادية والتواضع. والحقيقة أنه خلال العملية، قد تتخذ الآثار الصحية للتقلص، أبعاداً هزلية، ولو محرجة غالباً، كما في الحكاية التالية لمعالج أمريكي يونغي.

في يوم من أيام الصيف الحارة قبل عدة سنوات، ارتديت ملابسي البيض وذهبت إلى مكتبي. أخبرني أحد مرضاي أنني صرت أبدو كالغورو (المرشد الروحي). وفي الحقيقة كنت أشعر من زمن طويل أنني استاذ مرشد حقاً. بينما علقت على ذلك تعليقاً

إجبارياً بأنه اسقاط فقط فقد كنت مسروراً حقاً وأصبحت متماهياً مع صورة الأستاذ وتكلمت على طريقة الأساقفة، بغرور حول موضوعات عدة تتعلق بطبيعة الوجود ليس على مدى الجلسة الأولى وحسب بل وعلى مدى جلستين متتاليتين بعدها. وأخيراً توقفت عن التماهي مع نموذجب دئي الأسقف عندما كنت أتناول طعام الغداء وقضمت قضمة من شطيرة الهامبورغ خرجتْ منها صلصة الكاتشاب وسالت على قميصي الأبيض لقد أعادتني هذه التجربة إلى حالتي الأكثر إنسانية مع احساس بحالة السخف البشري المضحك لدي.

كما رأينا، كان يونغ مأخوذ بمشكلة نيتشه في تماهيه المفرط وتضخمه، جزئياً، لأنه هو نفسه مر بعملية مشابهة للعثور على مرشد روحي في شخصية أسطورية- فيلمون. ولكنه من خلال الرسم التصوير الزيتي ومن خلال الأحاديث الوهمية مع فيلمون، توصل إلى حقيقة الفرق الحاسم والمنقذ لصحته العقلية، بين نفسه وبين صورة الحكيم الأسطوري. ونتيجة لهذا اللاتماهي استطاع أن يعرف أن «الذي تكلم هو وليس أنا»

# الأسطورة والسياسة

كانت الفترة النازية في ألمانيا بمثابة كارثة نفسانية وسياسية على الحضارة الأوربية، وذلك لأن حالة من التضخم قد سيطرت على الأمة بكاملها لعقد من الزمن أو يزيد، واتخذ الشر البشري أبعاداً أسطورية، واستحوذ وتلبس الثقافة الشهيرة بشعرائها ومفكريها شيطان الدمار.

في العام ١٩٣٦ كرس يونغ مقالته الهامة «ووتان» لموضوع «إله العاصفة والجنون، الإله اللألماني، مطلق العنان للإنفعالات وشهوة القتال... الساحر المتفوق والفنان الخادع.» ورأى في النازية تجلياً لقوة هذه الشخصية الأسطورة، تعمل من خلف المشهد أثناء الجيشان الإجتماعي والسياسي المروع في ألمانيا الثلاثينات من القرن العشرين. وكان يونغ، قبل ذلك بسنوات، قد قرأ رواية برونو غويتز ١٩١٩ مملكة بلا فضاء، واعتبرها كتاباً نبوئياً، وبدت فيه الرؤية بعودة ووتان أنها «تنبؤ بحالة الطقس الألماني.» بالنسبة ليونغ. وقبيل كتابة مقالته كان يقرأ دراسة لمارتن نينك العلمية «ووتان والإعتقاد الألماني بالقدر»، التي تركت لديه انطباعاً بأنها «صورة رائعة، في الحقيقة» لهذا الإله وأخيراً، في عام ١٩٤٥ «بعد الكارثة»، عاد إلى موضوع (الاشتراكية الوطنية،» بعد تسليط الأضواء على فظائع الحكم النازي. وكانت مقالاته هذه هي النصوص المفتاحية لدراسة التحليل اليونغي للأحداث السياسية.

ما يوضحه يونغ في تحليل لأسطورة ووتان هو طبيعة اللاوعي الزائد عن الحد للقوى التي تحرك التاريخ البشري. إن تاريخ الوعي والثقافة، من منظور يونغي، هو غالباً وليس العكس تاريخ أن تكون متأخراً في التكيف الواعي مع التغيرات في اللاوعي الجمعي خير من ألا تكون متكيفاً أبداً. فهذا التكيف الواعي هو جوهري كما أوضح يونغ في رسالة كتبها قبيل وفاته. لأنه عندما يكون النموذج البدئي متكوكباً بلاوعي، وليس مفهوماً بوعي، فإنه يستحوذ المرءَ ويدفعه إلى هدفه الحتمي.» وبينما يكون يونغ غامضاً حيال الشروط التي تكوكب نموذج بدئي ووتان– وهو قلما يولي أهمية كبرى للاعتبارات الإقتصادية والإجتماعية– فإن المقطع التالي من رسالة كتبها بعد أن تقدم به العمر، يمكن القول بأنها تمثل الصيغة النهائية للتفاعل بين اللاوعي الجمعي وتاريخ الإنسانية.

وعينا يتصور فقط أنه أضاع آلهته. وهي في الحقيقة، لاتزال هناك وتحتاج إلى ظروف عامة معينة لإعادتها بكامل قوتها. هذه الظروف هي الحالة التي تمس الحاجة فيها إلى التوجيه والتكيف. إذا لم تُفهم هذه المسألة بوضوح ولم تُعط الجواب الشافي، فإن النموذج البدئي الذي يعبّر عن هذه الحالة، يتدخل ويولد رد الفعل الذي يطبع مثل هذه الأوقات بطابعه على الدوام: في هذه القضية ووتان.

ويستنتج يونغ بالكثير من القدريّة، أن الإنسان هو «كائن يعمل ويتحرك بالقوى النموذج بدئية» وهو «ليس السيد في بيته الخاص، وأنه... عليه أن يدرس بدقة الجانب الآخر من عالمه النفسي الذي يبدو أنه المتحكم الحقيقي بمصيرة.

وبالعودة إلى الماضي والتأمل فيه نجد مايدعو إلى العجب والحذر قليلاً، وهو أن يونغ نفسه كان، إلى حد ما، مأخوذاً بالحماسة لقوة نموذج بدئي ووتان

في مقالته عام ١٩٣٦ التي ينهيها نهاية عاطفية حماسية باقتباسه بعضاً من الشعر الإسكندينافي القديم. والأهم أنه يبدو وكأنه يعفي الألمان من مسؤليتهم عن أعمالهم ويغفر لهم حين يعلن «إنه لشيء فظيع أن يقع بين يدي إله حي... نحن الذين، نقف خارجاً، نتجنّى على الألمان بحكمنا عليهم كما لو كانوا مسؤولين عن أفعالهم بينما الأصح، ربما، أن نعتبرهم هم أيضاً ضحايا.» وهو كسيسري مراقب يعيش في بلد كانت غرائزها السياسية أكثر صحية، ربما اعتقد بأن حالة الألمان العقلية المتضمنة سوف تمرّ، بالواقع، دون التسبب بالكثير من المآسي للبشرية.

تحتاج نظرية يونغ الخاصة بالثقافة الألمانية وانحطاطها في ظل الحكم النازي، إلى دراسة نقدية. ففي أوائل عشرينات القرن العشرين وكانت أهوال الحرب العالمية الأولى مازالت ماثلة في الأذهان، صاغ نظريته عن «تعددية» الروح الألمانية التي نجمت عن فرض المسيحية بالقوة على القبائل الجرمانة وأنتجت «مسيحية متضاربة كلياً، تولدت عن الإيمان بالتوحيد على أرفع مستوى»، وكانت قد طُعّمت بالديانة الجرمانية البدائية، «مسيحية هي حالة من الإيمان بتعدد الشياطين ببراعم تعدد الآلهة.» ولقد قُطعت حركة التطور الطبيعي للثقافة الجرمانية من البربرية إلى الحضارة، بهذا الغرض لثقافة أرفع وهي ثقافة البحر الأبيض المتوسط، وكانت النتيجة أن قشرة خارجية من الحضارة ألفت قدْراً لابأس به من التوجهات غير الحضارية– وهي المشكلة التي استمرت وابتليت بها الثقافة الألمانية عير القرون. وفي العصر الحديث، كتب يونغ بصفته سويسرياً يتكلم الألمانية وشريكاً في هذا المأزق: «هناك الكثير من البساطة الفطرية فينا تجعلنا طيبين» واعتقد بأن المزيد من التقدم في الحضارة ينبغي أن يتمضن العودة إلى تلك الجذور الفطرية المهملة و «إعطاء الإنسان الغظري بداخلنا فرصة كي ينمو.

بيد أن الحاجة إلى التوافق بوعي مع النموذج البدئي المتكوكب، حسب النظرية اليونغية، هي المهمة الثقافية للأفراد وليس للمجموعات غير المتمايزة. اتحدت فردانية يونغ النفسانية (شخصيته الفردية) وتحالف مع الارتياب العميق بالمجموعات وعقليات المجموعات، فكتب في مقالته آنئذ عام ١٩٣٦: الإنضباط الإنساني كله ينتهي عندما ينضوي الفرد تحت لواء حركة جماهيرة.» وفيما بعد، وبعد الحرب العالمية الثانية والمحرقة، وفي مستهل العصر النووي، بعد أن اهتز إيمانه بقدرة البشرية على أن تكون خيّرة، صار أكثر حذراً حيال العقائد السياسية والعمل الجمعي. ومن خلال عمل له بعنوان الذات غير المكتشفة عام ١٩٥٧م. كان يحض على رفع مستوى الوعي لدى الأفراد كوسيلة وحيدة لتجنّب كارثة نووية على مستوى العالم كله. وتساءل منذ البداية، لماذا إذن، في حالة محنة و مخاض التطور الثقافي لألماني المكبوح، لماذا أمكن لرد فعل السياسة الجمعيّة على الإضطراب النفسي، أن يحتل مكان التكامل النفسي على صعيد النفس الفردية؟

قد يكون يونغ، ومثله الكثير في الثلاثينات من القرن العشرين، لم يحسم أمره بعد حيال قيمة الحركات الجماهيرية العقائدية القائمة على الاستحواذ النفسي الذي فعلته الأساطير اللاواعية. وفي عام ١٩٣٩، كتب إلى تلميذه اليهودي وزميله فيما بعد إيريش نيومان الذي رأى حلماً تبرز فيه ملامح أسطورة ووتان، وقد لاحظ يونغ أن شخص ووتان كان يظهر في أحلام زبائنه من الألمان واليهود الألمان على حد سواء، وبدا متردداً حيال القيمة القصوى للوجود النموذج بدئي هذا، فمن ناحية أشار إلى «النكوص» أو الرجعة إلى التيوتونية»[1] مع ما تحمله كلمة «نكوص» من سلبية واضحة؛ وهو، من ناحية ثانية، رأى في ووتان رمزاً

(١) الشعوب واللغات الجرمانية القديمة والتعصب لها.

للحركة الروحية التي تؤثر في العالم المتحضر كله (ووتان إله الريح– الروح). وباختصار، ليس واضحاً فيما إذا كان يونغ ينظر إلى ووتان كقوة خير أم شر

وبدا يونغ أيضاً متردداً لم يبتّ بعد فيما إذا كان ووتان هو تجلٍّ لنموذج بدئي يخص جنسياً محدداً من البشر (لأنه، في مقالة له عام ١٩٣٦ أشار إلى لاوعي عرقي، وهو مفهوم تخلى عنه فيما بعد) أم صورة لثقافة محددة صورة نموذج بدئي كوني للروح. إن اتشوش االبغيض بين النموذج البدئي والصورة النموذج بدئية، يؤدي إلى تشوش، نحن بغنى عنه، بين ووتان كنموذج بدئي جرماني مزعوم «إله حي وقَبَلي يتعذر فهمه، » ووتان كصورة نموذج بدئية كونية لروح تتمثل في أسطورة ثقافية محدده. و ووتان في هذه الحالة الأخيرة، برغم أنه إبداع المخيلة الأسطورية للقبائل الجرمانية الوثنية، فقد كانت له جذور المتأصلة في النموذج البدئي الكوني للروح، وتتمثل في أمكنة أخرى وأزمنة أخرى وبطرق مختلفة أخرى– مثلاً في ديونيسيوس في ديانة قدماء الإغريق، وفي «الريح التي تهب حيثما تشاء» في الكتاب المقدس.

بما أن أسطورة ووتان قد احتوت على عناصر إيجابية كما احتوت على عناصر سلبية، فقد أمِل يونغ، وبكل وضوح، أن يطغى العنصر الإيجابي على العنصر السلبي فيها. وهو، في مقالة له عام ١٩٣٦، يؤكد على الطبيعة الثنائية للإله: فووتان، من ناحية هو إله العاصفة، ومن ناحية ثانية هو إله الحكمة الحدسية (المدرَكَة بالحدس). هذا التقويم المزدوج تماش جنباً إلى جنب مع الإتجاهات المزدوجة الخطرة للإشتراكية الوطنية. فيونغ، كغيرهِ من الناس البسطاء في زمانه من غير المهتمين بالسياسة، كانت لديه بعض التوقعات والآمال بأنها قد تصبح مرحة خصوصية ولكنها نسبياً غير ضارة، من مراحل التاريخ الألماني. ولقد أثبتت الأحداث اللاحقة، وبما لا يدع مجالاً للشك خطأه التام، ولكن الصحيح

أيضاً أنه لم يستطع الإفادة من الإدراك المتأخر لطبيعة النازية والحكم عليها في العام ١٩٣٦ بمنظور عام ١٩٤٥ . ففي عام ١٩٣٦ اعتقد بأن «أعماق شخصية ووتان التي لا يُسبر كنهها ، توضح الكثير عن الاشتراكية وأكثر مما توضحه العوامل الثلاثة المعقولة مجتمعة وهي العوامل «الاقتصادية والسياسية و النفسانية» . من وجهة النظر هذه ، وجهة نظر التحليل النفسي للأسطورة ، مازال الاحتمال قائماً بالأمل في أن «الخاصية التنبؤية للإنجذاب الصوفي» عند ووتان ، سوف تَبرز في المقدمة وتطغى على العناصر التدميرية لإله العاصفة وأن «الإشتراكية الوطنية لن تكون هي النهائية . »

بيد أن تحليل يونغ لأسطورة ووتان ، كأسطورة نازية ، أثبت أنه محدود في نفاذ بصيرته النفسانية والسياسية . ولقد توضح له ، ولكن فيما بعد ، أن ووتان لم يكن كما اعتقده في عام ١٩٣٦ «تعبير صادق وتشخيص لأيُيارى للخاصية الأساسية التي تميز الألمان بخاصة ، » وإنما كان بالأحرى ، تجلياً أسطورياً خبيثاً خبثاً غير عادي للنموذج البدئي الروح الكوني المتكوكب . وفي السياق الثقافي الألماني في ثلاثينات القرن العشرين ، لم يستطع البعد الإيجابي الحامل للحكمة لدى ووتان ، أن يتكامل بسبب المستوى المتدني للثقافة النفسية والسياسية والروحية السائدة في ألمانيا في تلك الأيام . بالأحرى ، ما رمزت إليه أسطورة ووتان كان يجب أن يكون مدعاة للخوف ويعامل على أساس بُعده الذي لم يتم تَمثّله ، بُعده كتجسيد شيطان للشر . وحيث أنه لم يعامل على هذا الأَساس ، فقد كانت «الكَارثة الروحية» التي تنبأ بها يونغ لألمانية كما ثبت فيما بعد .

وبعد الحرب ، لم يعد يونغ متمسكاً بتحليله لأسطورة ووتان كظاهرة ثنائية القطب . ففي مقالة له بعنوان «بعد الكارثة» عام ١٩٤٥ ذكر فيها ووتان على نحو مكسوف ولكنه لم يذكره كإله/ مزدوج الطبيعة عاصفة وحكمة حدسية بل

كإله للعاصفة فقط. وبدلاً من تفسيره للنازية كتجلٍ سياسي للإستحواذ السياسي والجمعي من قِبل ووتان بقدرته الكامنة النموذج يدئية الثنائية القطب على الخير والشر، فإنه يصور العلاقة التي أقامها الألماني باللاوعي مع ووتان خلال الفترة النازية كانت صفقة فاوستية مع الشيطان.

وسواء بسبب السذاجة السياسية أن بسبب سوء التقدير فقد «زلّ»— كما اعترف فيما بعد— في تقويمه المبكر للنازية. ولكنه باقحامه للنظرية في تحليله للنازية بأنها كانت في قبضة أسطورة قد فتح مجالاً يحتاج إلى المزيد من التطوير، بحث: التحليل النفسي للحركات السياسية ولآخرِ أساطيرها.

# نيومان وأساطير الأم الكبرى

كان يونغ محفوظاً بعدد من طلابه الرواد الذين، بعد استيعابهم لدروس استاذهم، مضوا في طريقهم لتوسيع علم النفس اليونغي. البعض فعل بتوسيع المادة المغطاة من قبل؛ والبعض الآخر بتعديل بعض الأوضاع والمواقع في النظرية، والبعض الثالث فعل الإثنين معاً. ولهذا البعض الأخير ينتسب إيريش نيومان. يمكن تسليط الضوء على جوانب من التفكير الثري الأصيل لهذا اليونغي الموهوب جداً من خلال دراسة تمهيدية قصيرة قدمها إلى يونغ واليونغيين المنظرين للأسطورة.

ولد نيومان في العام ١٩٠٥ في برلين، ودرس مع يونغ بين عامي ١٩٣٤-١٩٣٦ وأمضى معظم حياته المهنية في اسرائيل حيث توفي في العام ١٩٦٠ قبل أن يكتمل نضجه، وقدم كتابه الأم الكبرى «إلى كارل غوستاف يونغ الصديق بمناسبة بلوغه عامه الثمانين.» ويُعد الكتاب نقطة تحول رئيسة في ميدان الدراسة اليونغية للأسطورة، وأصيلاً جداً في فرضياته النظرية وجزئياً في نطاق مادته. فبالرغم من انفتاح يونغ على الجانب الأنوثوي وعلى مشكلات الأنيما، فإنه لم يتكلم عن نموذج بدئي الأم الكبرى إلا قليلاً نسبياً.

فقد انصبّ اهتمامه الأكبر على صور نموذج بدئية الشيخ الحكيم، وفي سنواته الأخيرة على أسطورة العهد القديم حول الإله يهوه الذي تصارع معه

في كتابه المثير للجدل رد على أيوب عام ١٩٥٢ . بقي يونغ في حياته ، ومعه علم النفس اليونغي ، أبوياً ذكورياً ، إلى حد ما ، في توجهاته . (هماك صورة فوتوغرافية فيه مؤثرة جداً له يبدو فيها وهو في سن الثمانين يحيط به أحفاده وأحفاد أحفاده ، يعطي فيها صورة حقيقية للأب الولود من الناحية النموذج بدئية

تكمن أصالة نيومان الخاصة كيونغي في تصدّيه للإتجاهات الأبوية الحديثة العهد مع التوكيد الجديد على قوة الأنوثة . وهو ، كيهودي ألماني ، عاش وكتب في اسرائيل (فلسطين المحتلة) الأرض ، التقليدية– في رأيهم– للإله الأب في العهد القديم ، قد انجزّ ، ربما كنوع من التعويض ، إلى قوة الروابط القديمة لبلدان الشرق الأدنى وعقيدة الأم الكبرى Magna Mater التي كتبتها مبكراً اليهودية والمسيحية والإسلام . لقد جعل مهمته الإبداعية الكبرى ، في أخريات أيامه ، دراسةَ التمثيلات العديدة للنموذج البدئي المهمل؛ نموذج بدئي الأم الكبرى .

كان نيومان مهتماً مبدئياً (كما في رائعته الأولى أصول وتاريخ الوعي ١٩٤٩) بتطوير الزسطورة عبر الزمن ، الأسطورة المرتبطة بالأم الكبرى من يوروبورس الأفعى التي تعض ذيلها والتي ترمز إلى الأبوين الأساسين المتحدين ، إلي الأثنى النموذج بدئية ، إلي الأم الكبرى التي يشير نشوؤها إلى الإنفصال عن الأب الكبير؛ إلى التمايزات الأخرى الإضافية لكل من الأم الطيبة والأم المرعبة . مثل هذه التأملات أبرزت اسم نيومان حيث أعطت لدراسة الأسطورة سيناريوهاً معقولاً لتطورها ماقبل التاريخي ، كما أعطتها رسماً بيانياً عيانياً يسهّل فهمَ كيف يمكن لمجموعة من الصور الأسطورية إن تنبثق من أخرى . هذا الرسم البياني لم يكن تطوراً بالتسلسل الزمني الصارم وإنما عملية يندمج فيها التاريخ وعلم النفس لينجم عن ذلك «تاريخ نفسي»

غير أن ما جعل كتاب نيومان الأخير الأم الكبرى فاتحة عهد جديد أكثر، حتى، من كتابه أصول وتاريخ الوعي هو طبيعة نقده الجذري للوعي الأبوي: يكمن خطر النوع البشري، في جزء كبير منه، في التطور الأبوي الأحادي الجانب للوعي العقلي الذكوري الذي لم بعد في حالة من التوازن الذي يحققها له العالم الأمّي في النفس.

إلتفت نيومان، في وقت من الأوقات التي كان يونغ فيها يهتم بالأسطورة الحديثة للصحون الطائرة لكي يتوجه إلى عالم منقسم في بحثه عن الكلية، التفت نيومان إلى مخزون مهملٍ من الأساطير التعويضية حول الأم الكبرى وهو على قناعة تامة بأن الوعي الجديد الذي يعترف بالقيم الأنثوية والذكورية على حد سواء هو وحده الذي يسمح بتطور الكلية النفسية. هذا التوجه الجديد للفكر اليونغي باتجاه ما يبدو أساليب أمية قديمة من أساليب التفكير، والأساطير التي تعبر عن هذا التفكير هذا التوجه الجديد، كان خطوة أصيلة. وقد كان لهذا العمل الذي قام به نيومان فعله في تشجيع اليونغيين على تقويم العنصر الأنثوي وتثمينه، ليس لمجرد أنه تعويض لا واعٍ وضروري للوعي الذكوري– وهي وظيفة الأنيما– بل ولتثمينه في حد ذاته. وتعمل الأنيما في الذكور، جزئياً على الأقل، كشخصية فرعية أنثوية في الفرد المذكر؛ ويمكن للمذكر أن يشير إليها، وهو على حق، «أنيماي» وبالمقابل، تقبع الأم الكبرى في أعماق اللاوعي الجمعي الذي لم يسر بعد، إنها لا تنتمي إلى جنس محدد. إنها أم الجميع.

كان نيومان صلباً شديداً في زعمه أن بحثه العلمي، بما فيه من تعقيد في تقديمه للصور البدائية والأساطير، لم يكن أثرياً في هدفه أي لم يكن يهدف إلى دراسة الأشياء الأثرية. وبالرغم من أنه كان متأثراً مباشرة بـ ج ج باكوفين في أبحاثه الكلاسية عن المرحلة الأميّة البدائية في كتابه حق الأم، فقد نظر نظرة

مختلفة إلى أهمية أعماله هو بالذات. وباكوفين، مع الأهمية كلها التي أولاها للمرحلة الأمية، فقد اعتبر الوعي الأمي «القمري ليس هو الأسبق وحسب، بل والأدنى أيضاً بالنسبة للروح الأبوي الشمسي. والأمية (مرحلة الأم)، بالنسبة لباكوفين، هي مرحلة تطورِ الثقافة، وهي أيضاً، بالنسبة لنيومان، الجانب المستمر في النفس:

«الجنس البشري في مراحله المبكرة» و «المرحلة الأمية» هما ليسا كينونة آثارية أو تاريخية، بل حقائق نفسانية مازالت قوتهما المصيرية حيةً تعيش في أعماق نفس الإنسان الحاضر. إن الصحة والإبداع لدى كل إنسان، يعتمدان إلى حد كبير– على ما إذا كان وعيه قادراً على العيش بسلام مع هذا الطور من أطوار اللاوعي أم أنه يستهلك نفسه بالصراع معه.

في مثل هذه الطروحات يتحقق المرء من أصالة نيومان «الكاملة ومن أصالة موقعه. فهو يرى في «الوعي الأمي» مع ماله من جذور بدائية، حاجةً ملحة وترياقاً لتورم الوعي الأبوي الحديث الوحيد الجانب الذي يُنكر اللاوعي ويؤكد على المفاهيمية المجردة «الروح النقي.» والروح القمري، للأمية، كنقيض للروح الشمسي الأبوية، يتقبل عالم التوهان للوعي المرتكز على، والمخترق من قبل عالم اللاوعي، وهو لا يقدم المادة والروح على أنهما عنصران لا يلتقيان. بتشجيع التلقائية والتقبلية يُعزز الإبداع البشري والكلية.

غير أن أصالة نيومان ليست مطلقة. فهو في شكل من الأشكال، وفي الخمسينات من القرن العشرين، يواصل باستقلالية عن أستاذه يونغ بعضاً من الأبحاث النفسانية من النوع الذي حفز الأخير على دراسة الخيمياء، الدراسة

التي بلغت أوجها في كتابه Mystrium Coniunctionis ١٩٥٥ – ٥٧ وناقش فيها موضوعات مثل زواج الشمس والقمر، وإعادة تقويم المارتا Marta (الأم) وربط الوعي مع اللاوعي. وتماماً كما كان يونغ معجباً بمعتقد الروم الكاثوليك، كما رأينا من قبل، الذي كان قد انتشر حديثاً آنذاك، وهو صعود مريم العذراء وأسطورتها المعروفة بالزواج المقدس، كذلك كان نيومان منهمكاً في دراسته لأسطورة الأنثى في فصل الأم الكبرى من كتابيه الأصول وتاريخ الوعي ١٩٤٩ والحب النفسي ١٩٥٢، ومقالته عن ليوناردو دافينشي ونموذج بدئي الأم «الأم الكبرى» وعمله عن النموذج البدئي الأمي، وتمثال هنري مور. وقد صُدم كل من يونغ ونيومان بالزلزال الإجتماعي والنفسي الذي خلفته الحرب العالمية الثانية في إدراك حقيقة أن الوعي الذكوري التكنوقراطي البطولي الشمسي لم يُنتج الحضارة العلمية الحديثة وحسب بل واحتمال فنائها الكلي أيضاً.

وكان رد فعلهما على هذا الوضع غير المتوازن إلى حد الخطورة هو البحث عن أساطير تعويضية كوسيلة لتحفيز الثقافة على خلق التكيف الواعي في أنماط الفكر القائمة. فيونغ، من جهته، وجد هكذا أساطير تعويضية، بالدرجة الأولى، في النصوص المهملة للخيماء، من مطلع القرون الوسطى مروراً بالقرن التاسع عشر؛ أما نيومان فقد وجدها في مجال أساطير البحر الأبيض المتوسط القديم و الشرق الأدنى، مجال أسطورة الأم الكبرى.

ومع ذلك، يبدو من الإنصاف القول بأن نيومان ذهب أبعد من يونغ بكثير في تشديده على البعد الأمي في التغيير المنشود في التوجه النفسي. إنه من أجل تحفيز الإحساس الحيوي والصحي في الطاقة النموذج بدئية لنموذج بدئي الأم أن الأم الكبرى تأخذ القارئ في سياحة إلى التجليات المختلفة للأم من أقصى مراحل البدائية (الدائرة الكبرى) إلى أقصى درجات التطور الراقي كما

في شخوص الحكمة السماوية والحكمة الأنثوية Sophia . وعن هذه الحكمة يكتب نيومان: «هذه الحكمة الأنثوية الأمية، ليست معرفة مجردة لا مبالية، ولكنها حكمة المشاركة في الحب... إن القوة الروحية للحكمة (صونيا) هي حية ومنقذة، إن قلبها الطافح هو الحكمة و الغذاء معاً. «إن الصدمة الكاملة هنا في هذا التوجه الجديد للنظرية اليونغية باتجاه حكمة المشاركة الحنون» بحاجة بَعدُ إلى التروي مع أن أهميتها قد تم تكريسها حتى الآن.

## «أنقى تعبير»:

### لفون فرانز عن حكايات الجن

كتبت ماري لويز فون فرانز في كتابها مقدمة لعلم نفس حكايات الجن: «حكايا الجان هي أنقى وأبسط تعبير عن العمليات النفسية اللاواعية والجمعية. وبناء على ذلك فإن قيمتها بالنسبة للبحث العلمي للاوعي تفوق كل ماعداها.» هذا التأكيد الجريء يشير إلى أهمية أصالة مساهمتها في تحويل الإنتباه الذي كان يعطى ذات مرة إلى الأساطير، إلى حكايات الجن.

ولما كانت هذه الحكايات «تمثل النماذج البدئية في أجلى وأبسط وأوجز أشكالها» ومجردة من قشرة المادة الثقافية التي كانت الأساطير تحملها معها، فإن فون فرانز تعتقد أن حكايات الجان تشكل مرآة للنفس لا تبارى في وضوحها. زد على ذلك أنه لما كانت حكاية من هذه الحكايات، إذا أخذت بمفردها، تحتوي على معنى جوهري واحد يكتسي شكلاً رمزياً، فإن تحليل فون فرانز لحكايات الجان يشكل عندئذ عنصراً مفتاحياً في تدريب المحللين النفسانيين اليونغيين.

ومع ذلك، فهناك عنصرُ إختزاليةٍ مشوّش في دعوى فون فرانز هذه القيمة لدراسة حكايات الجان. فقد كتبت تقول: «بعد دراسة سنوات عديدة في هذا الميدان، توصلت إلى نتيجة هي أن حكايات الجان كلها تعمل على وصف حقيقة

نفسانية واحدة هي نفسها لا تتغير أبداً» وهذه الحقيقة، بالنسبة لها، هي نموذج بدئي الذات. وهكذا فإن جميع حكايات الجان، حسب فون فرانز، تتعامل مع فرانز، تتعامل مع التفرّد. فإذا كانت كذلك، فإن التركيز الرمزي المميز يبدو أنه يميز حكايات الجان جذرياً عن عالم الأساطير المتعدد المراجع.

وكما يلاحظ المرء ذلك النزوع الواضح في أعمال جوزيف كامبل[1] إلى اختزال الأساطير كلها في أطروحات رمزية لنظرة دينية كونية وحيدة أو أسطورة أحادية. كذلك غالباً ما يجد المرء أن فون فرانز تختزل عالم حكايات الجان الواسع الملون في قصص خرافية حول التفرد اليونغي. وهي أيضاً، مثل كامبل تفضل الطريقة التركيبية في دراسة حكايات الجان. وهي مثله أيضاً في أنه يمكن نقدها بسبب فرضها نمطاً وحاداً على كمية كبيرة من مادة متباينة. وهي نفسها كانت تعترف بأن الخطورة في المقاربة النظرية، أكثر مما ينبغي، لنموذج بدئي هي في أن «كل شيء يصبح كل شيء.» ومع ذلك فإن فون فرانز، في ممارستها الفعلية لدراستها المختلفة لحكايات لايبدو أنها تركز بحزم على موضوعة مفردة كما هو متوقع منها حسب أطروحتها النظرية. ومع أنها تميل بشدة إلى تصنيف الأشياء في فئات، ثم تصنيف كل شيء في فئة واحدة نهائية (حكايات الجان كوصف «للذات»)، فإنها في الحقيقة تعرف تماماً حدود المقاربة الصارمة التي تتكشف عن وحدة متناغمة.

إن الجاذبية والإرهاف النفسي الشديد اللذين يميزان كتاباتها جعلا من «ماري- لويز» العجوزَ الحكيمةَ النموذج بدئية اليونغية. يبدو أن عقلها ومشاعرها

(١) في حالة كامبل، ربما كان هذا انعكاساً لاهتمامه بـ «تآلف الأديان» وهي من تعاليم راما كريشنا التي تشدد على الوحدة الأساسية لجميع الأديان- النموذج «الحقيقة واحدة يتم التعبير عنها بطرق مختلفة.» كان كامبل صديقاً وزميلاً لسوامي نيخيلا في مركز راماكريشنا- فيفيكاندا- نيويورك. المؤلف

متكاملان تماماً وأن حكمتها تنبع من القلب. فقد عقدت حلقات بحث مختلفة ومتميزة في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، والتي روجعت فيها مخطوطاتها المعدَّة للنشر بما فيها مقدمة لعلم نفس حكايا الجان ١٩٧٠، والطفل الأزلي ١٩٧٠- دراسات عن حكاية جان حديثة بعنوان الأمير الصغير بقلم سانت اكسبيري ومشكلات الأنثى في حكايات الجان ١٩٧٢ والظل والشر في حكايا الجان ١٩٧٤، والتفرد في حكايات الجان ١٩٧٦ وهي، في أعمالها هذه تربط بين تصور المقاربة المنهجية للذات من خلال تصنيفات أسطورية يونغية معيارية مثل، الظل، الأنيما/ الأنيموس، وبين البحث النموذج بدئى عن الكنز بطريقة متطورة للغاية لإبراز تعقيدات النفس البشرية بعقدها المتاهية وغناها العاطفي

ربما كان من المناسب لفون فرانز، كالمرأة، اختيارها التركيز على حكايات الجان في بحثها، لأن الرواة الأصليين لهذه القصص كنّ من النساء، غالباً، وبخاصة حكايات الأخوين غريم والتي غالباً ما تشير إليها. وهذه الحكايات معروفة أساساً من خلال نسخ تحكيها النسوة «النسوة بعامة هنّ أفضل الرواة» كما كتب مترجم سيرة حياة الأخوين غريم؛ وكانت «ماري العجوز» ماري مويلر وهي أرملة في الستينات من عمرها، تعمل كخادمة في منزل عائلة من جيران الأخوين غريم في مدينة كاسل، كانت هذه الأرملة هي المصدر لربع حكايات الجان تقريباً في المجلد الأول عام ١٨١٢

والعجيب، إلى حد ما، ، أن فون فرانز لم تذكر شيئاً عن هذا الأمر! لأنها تماماً مثلما انتهى نيومان إلى التأكيد على العلاقة بين المعرفة العلمنفسية الحديثة وبين الوعي الأمي (وعي النظام الأمي القديم) وهكذا يمكن القول إنها دفعت بالحكمة التكاملية لعجائز حكيمات متواضعات من الماضي الألماني إلى واجهة البحث العلمنفسي الحديث- دون أن تعرف ما الذي تفعله حقاً. يمكن الخروج بانطباع

عن فون فرانز وعن نيومان بأنهما كانا مفتونين أكثر مما ينبغي بقليل، بوجهات نظر الجنس الآخر المخالف لجنس كل منهما. فمثلاً، فون فرانز في دراستها للطفل الأزلي، لم يكن عندها ما تقول عن ظاهرة الطفلة الأزلية الأنثى.

في كل حال، إن أصالة نيومان وفون فرانز في مجال التحليل النفسي اليونغي للأسطورة، يقوم إلى حد بعيد، على الطبيعة الجريئة للمواقع النظرية التي اتخذاها بالنسبة إلى كل من علم النفس اليونغي، والحاجة إلى تكملة العمل الذي قام به الأستاذ دون العيش تحت ظله. فنيومان اليهودي الألماني من برلين، ومن ثم الإسرائيلي من تل أبيب، وفون فرانز النمساوية من فيينا، والعميقة في تفكريها، كانا كفوئين بامتياز من ناحية المزاج الفردي ومن الناحية الثقافية بحيث يوسعان من حدود علم نفس الأعماق عند يونغ البروتستانتي الأبوي من بازل وهذل دليل على رحابة عقل يونغ بخاصة وقدرته، كعلم، مما جعل كلا الإثنين قادراً على التطور كل حسب طريقته الأصيلة.

# الخيمياء وعلم النفس

إن الصورة النموذجبدئية الخاصة التي حاول وكافح يونغ في سبيل التوصل إلى تلاؤم معها في دراساته الخيميائية هي Contiunucto أو ربط الأضداد والأسطورة التي تعبر عن هذه الصورة هي أسطورة الزواج المقدس بين عناصر ذكورية وعناصر أنثوية. وفي الثمانين من عمره ختم بحثه الذي بدأه في عام ١٩٤١ إلى عام ١٩٥٤، ونشرت نتائجه تحت عنوان تحقيق في تفريق وتركيب الأضداد النفسية في الخيمياء (١٩٥٥). وهو هنا يلاحظ، إبان تحليله المحكم والجاد للمضمون النفساني في النصوص الخيميائية التي يمتدر تاريخها أساساً من أواخر القرون الوسطى إلى القرن السابع عشر، أن الأسطورة الخاصة بالزواج المقدس مازالت حية في النفس المعاصرة كما هو الحال في اعتقاد الروم الكاثوليك بصعود مريم العذراء التي دخلت غرفة العرس السماوية وهي مرتبطة رمزياً بالمسيح الابن هكذا رموز مثل «ربط الأضداد» هي، بالنسبة ليونغ، «نزعات تسعى إلى هدف محدد ولكنه غير معروف بعد، ونتيجة لذلك يمكن أن تعبر عن نفسها بالتشابه الجزئي فقط.» وهو، عكس فرويد، يفهم طبيعة سفاح المحارم: لإتصال الجنسي بين الأم/ الابن أو الأخ/ الأخت في الأساطير التي تمثل ربط الأضداد، يفهمها رمزياً وليس حرفياً. إضافة إلى ذلك: بينما مشكلة الرغبة في سفاح المحارم، التي تتركز حول أسطورة أوديب تشكل بالنسبة لفرويد مرضاً

يجب التغلب عليه، فإن تكوكب نموذج بدئي سفاح المحارم» بالنسبة ليونغ، يصحب هجمةَ عملية التفرد. (نموذج بدئي سفاح المحارم هو أول نموذج بدئي تم اكتشافه على يد فرويد كما يقول. وبالعودة إلى الوعي الذي على شكل رموز روحانية متنوعة للاتحاد الجنسي في سفاح المحارم، فإن ربط الأضداد كصورة نموذج بدئية لسفاح المحارم يعمل كتمثيل رمزي لتلك العملية عملية توافق الأضداد وعملية الوحدة النفسية.

عمل الخيميائي هو، في الحقيقة، من طبيعة كطبيعة البحث النفساني أو الديني بالنسبة ليونغ. وهو عبارة عن سلسلة من الطقوس تُنجز في السر وليس في العلن، وتُنجز فردياً وليس جماعياً، وينهض بها أفراد «نذروا أنفسهم لهدفٍ سامٍ وهو الإتحاد، وكان عملهم هو التوفيق بين أضداد متنافرة ظاهرياً.»

غير أن مابحث عنه الخيميائيون على نطاق واسع بلا وعي، استطاع علم النفس التحليلي أقتفاء الأثر «الذي أضاعه الخيميائيون» بإحساس أكثر وعياً بكثير للبعد النفساني الداخلي للعمل.

الخيمياء وعلم النفس التحليلي، كلاهما يبحث لإنتاج وحدة بين الأضداد. وقد رُمز إلى هذه الوحدة عند الخيميائيين بإنتاج «الذهب»، الذهب الفلسفي وليس ذهب الرعاع (الذي يفرح قلب البخيل) أما بالنسبة ليونغ فكان إكمالٌ لعملية التفرد:

يمكننا اليوم رؤية الإجراءات الخيميائىة بكاملها... على أنها تمثل تماماً عملية التفرد في الفرد الواحد، ولو بفارق ليس بالقليل الأهمية حتى أنه لافرد بمفرده يمكنه أن يتوصل إلى غنى ومدى الرمزية الخيميائية.

ولكن، هل كان الخيميائيون يعرفون البتة، الفحوي النفسانية لتجارتهم؟ يبدو أن الأبحاث الحديثة تدعم تفسير يونغ النفساني الجديد لأبحاث الخيميائيين العميقة لدرجة يمكن القول معها إنها تلقي الضوء على الأبعاد الداخلية لأعمالهم. بالنسبة لبعض الخيميائيين، من عصر النهضة على الأقل من عير النهضة و القرن السابع عشر، وحسب بعض الفتاة المعاصرين، كان الهدف النهائي لأعمال الخيميائيين هو تحويل الخيميائي نفسه إلى «حجر فلاسفة حي». والخيمياء. «كفلسفة تحويل» استخدمت «المصطلحات الكيميائىة» سحرياً لكي تقدم نظاماً روحانياً.

إن إمكانية تفسير النصوص الخيميائية، مع رمزيتها الغنية، تفسيراً نفسانياً وروحانياً، مكنت يونغ من إرساء قواعد نظريته الخاصة بعملية التفرد، ليس حسب المفاهيم الشرقية للذات مثل مفهوم «الآتمان» من الفلسفة الهندوسية الدينية أو الطاو من النص الخيميائي الصيني (سر الوردة الذهبية) بل في النصوص الغربية التي شكلت، بالنسبة ليونغ، تقليداً «محلياً»[1]. هذه النصوص الخيميائى المفتاحية، صدرت في مجموعات في بازل مدينة يونغ نفسه في عام ١٩٦٦. وفي ستراتسبورغ المجلدات الثلاثة) في ١٦١٣، ١٦٢٢، ١٦٦١، وفي جنيف ١٧٠٢، وفي فرانكفورت ١٦٧٨. واعتبر يونغُ فاوستَ غوته، وكان من كتبه المفضلة منذ فترة مبكرة من حياته فصاعداً، اعتبره «باسلوبه الشعري الرفيع»، قمةَ هذه التقاليد الخيميائية (بل كانت هناك أسطورة عائلية تقول إن جد يونغ لأبيه- الذي سمي باسمه- كان الابن غير الشرعي لغوته.) ومن خلال

(١) يونغ أيضاً فسر النصوص العرفانية «الغنوصية» القديمة على أنها تعابير رمزية ترمز إلى عملية التفرد، وقيّمها لإرساء نظريته في التقاليد الغربية. المؤلف

فاوست. الجزء الثاني منه بخاصة، أصبحت الخيمياء، بالنسبة ليونغ، هي السلف الذي انحدر منه علم نفس الأعماق[1] اليونغي.

يمكن للمرء أن يصنف أعمال يونغ الأخيرة، بما فيها نصوصه الخيميائية والغنوصية، على أساس أنها فكر ديني ذو أصول نفسانية وليست ما ورائية، ويتناول يونغ في سيرته الذاتية ذكريات وأحلام وتأملات، بالتفصيل الشديد كل ما يتعلق بالأحلام والرؤي والتخيلات التي تشكل تجربته النفسانية عن المقدّس، والكلمة المفتاح، بالنسبة له، في أمور الدين كانت التجربة وليس الإيمان وكتب يقول «الخطيئة الرئيسة للإيمان، كما يبدو لي، هي أنها تُحبط التجربة.» كتب هذه الكلمات وفي ذهنه فقدان الإيمان الذي ابتلي به والده الكاهن اللوثري الذي لم يعثر على التجربة الدينية التي يثبت فيها إيمانه في وجه المادية العلمية، فمات دون أن يجد حلاً لمشكلة انحراف الروح هذه. وفي مقابلة مع تلفزيون هيئة الإذاعة البريطانية عام ١٩٥٩ قبيل وفاته، في برنامج «وجهاً لوجه» وهي المقابلة التي لفتت إليه الأنظار ربما أكثر من أي شيء آخر قبلها أو بعدها، كانت اللحظة اللافتة للإنتباه هي عندما سئل: هل تؤمن الآن بالإله؟» فأجاب: الآن؟ (صمت)... الجواب صعب. إنني أعرف. أنا لست بحاجة إلى الإيمان. أعرف ذلك.

دعنا نقول إن تصريحاً طناناً كهذا قد يصدم القارئ على أقل تقدير، ولكن ماقد يبدو غاية في الوقاحة، في حالة صدر عن شخص آخر، يؤخذ في حالة يونغ على أنه مكاشفة صريحة. وهو في فصل «الرؤى» من سيرته الذاتية يورد قدراً كبيراً وأكثر من عادي، من الأحلام والتجارب الرؤوية التي مرت

(١) وهو نظرية تنسب السلوك إلى العمليات اللاشعورية. نظريات يونغ وفرويد هي نماذج لعلم نفس الأعماق. المترجم

به في الشهور الأولى من عام ١٩٤٤ خلال إقامته في المشفى بعد إصابته بنوبة قلبية. وفي أواخر أيامه كتب عن هذه الأشياء التي رآها بأنها كانت «أروع شيء مرّ بي.» وكانت في معظمها تمثيلات أسطورية تتعلق بالزواج المقدس سواء أكان زواج تايفريت ومالخوس (عنصرا الذكورة والأنوثة في الإله في المذهب القابلانية اليهودية) أم زواج الحَمَل، أم الزواج السماوي بين زيوس وهيرا كما جاء وصف ذلك في إلياذة هومر. مثل هذه الروايات تُخلّف الكثير من الشك بأن يونغ يُعتبر بحق حالماً كثير الرؤى، وأن انغماسه في أساطير الزواج في الخيمياء، في جزء منه، كان مبعثه التجربة الرؤوية، لمثل هذه الأساطير(الزواج المقدس) خلال السنوات الأولى من بحثه والتي قادته إلى البحث في فك وتركيب الأضداد في الخيمياء Mysterium Coniunctiois. وكما قال هو نفسه في الصفحات الأخيرة من سيرته الذاتية بأن «الجدران الفاصلة» التي تفصل أناه الواعية عن عالم اللاوعي كانت «شفافة». هذه الشفافية مكنّته من «إدراك العمليات التي تجري في «الخلفية»، وهي تجربة أعطته نوعاً من «الثقة الداخلية». يمكن القول الآن أن هذه الكلمات تشكل وصفاً نموذجياً لطراز رؤوي كثير الرؤى.

# الكأس المقدسة[1]

من الملاحظ أن يونغ في سيرته الذاتية ذكريات وأحلام وتأملات ، كان شديد الاعجاب بحكاية «الكأس المقدسة» ، وهو ، بالعودة إلى الماضي ، يماهي بين ذاته في شبابه وبين البطل بارسيفال[2] الذي كان مجبراً على أن تشهد بصمت وجود جراحات آمفورتاس «الملك صياد السمك»[3] المؤلمة والتي لا تندمل . وفي حالة والده الأب آخيل رجل الدين اللوثري ، يعتبر يونغ معاناته هذه إنما هي معاناة المسيحيين بعامة ، وتظل حية في اللاوعي دون أن «يعرف والده أبداً أن ذلك كله كان نتيجة تشبهه بالمسيح وتقليده .

وعن الكأس المقدسة ، لم يكتب يونغ نفسه سوى القليل . بيد أن زوجه إيما ، كعالمة ، جعلت منها شغلها الشاغل في الحياة . واعترف يونغ ، فيما بعد ، أنه «لولا رغبتي في عدم التطفل على مجال عمل زوجي لأدرجت ، بلا تردد حكاية الكأس المقدسة ضمن دراسات الخيميائي . » في عام ١٩٥٥ ماتت إيما يونغ قبل أن تكمل أعظم ما أبدعته ، وكانت ماري لويز فون فرانز هي من قامت بإتمام العمل ، وشهدت إصداره في عام ١٩٥٨ . وبهذا تكون لحكاية الكأس

(١) هي الكأس التي شرب منها المسيح في ليلة العشاء الأخير

(٢) عنوان أوبرا لغاغنر وفيها تعود الرمزية أكثر من ذي قبل وتعود العلاقة بين التجربة الدينية والجنسية .

(٣) طائر مشهور بصيد السمك المترجم

المقدسة أصلاً مزدوجاً. وبما أنه يصعب فرز إسهام كل منهما عن الآخر، فإنني سأشير إلى المؤلفتين معاً عندما أقتبس الأفكار منهما.

بالنسبة للمؤلفتين، لعبت أسطورة الكأس المقدسة دور المعوّض لمسيحية القرون الوسطى. وكانت العقيدة المسيحية القائمة على أساس تعاليم المسيح وآباء الكنيسة متوازنةً بوساطة الصور والشعائر التي تعوضها عن اتجاهاتها الأحادية الجانب. وهكذا أصبح شخص المسيح التاريخي، منذ وقت مبكر من تاريخ المسيحية فصاعداً، مرتبطاً بعدد متزايد من الصور النموذج بدئية والرموز، إلى درجة أصبحت فيها صورة المسيح المتخيَّلة، والتي يبجلها المسيحيون، صورةً للذات غنية بالرموز. هذه العملية التقليدية لتوسيع صورة المسيح المتخيلة، عن طريق تعاظم مثل هذه الرموز الروحانية المقدَّسة للذات مثل الصليب والحمل والسمكة، استمرت هذه العملية مع حكاية الكأس المقدسة في القرون الوسطى. وتفسر المؤلفتان نمو الأسطورة بالطريقة التالية:

> إن الأخيلة والمشاعر والعواطف المنبثقة عن اللاوعي وكذلك، محتويات التفكير الجديد الجريء، تجد فرصة أكبر في العثور على التعبير... حتى ليمكن القول حقاً إن الجوهر الحي للمسيح، دمه، عاش حياً مكثفاً تكثيفاً خاصاً في مثل هذه التفسيرات. وهو، بتحويل نفسه إلى أشكال مختلفة، يتطور أكثر فأكثر.

غير أن تعاليم المسيحية الروحية وأخلاقيات الفرسان المحاربين في فروسية القرون الوسطى، كانت في نزاع كامن، وهذا الصراع الأخير هدد وحدة الرؤية لدى العالم المسيحي القروسطي. وكان الرد على الحاجة إلى جعل المسيحية في وفاق مع الفكر الإقطاعي والتجربة هو في خلق أساطير تتعلق برحلة

البحث الفروسية– البحث، ليس عن الحب والشهرة أو الثروة وإنما من أجل الكأس المقدسة التي تكتنفها الأسرار.

ماهي الكأس المقدسة بالضبط؟ إن الطبيعة الحقيقية لهذه الكأس في مختلف نسخ الأسطورة بقيت سراً عن عمد، بحسب المؤلفتين، «صورة نموذج بدئية متعددة المعاني»، وبهذه الطريقة استمرت في خلب لب القروسطيين، واستطاعت أن تجلب لنفسها مضامين ليست من المسيحية وحسب، بل ومما قبلها. وهي كموضوع طقسي شعائري، تذكرنا بوعاء القربان وتوقظ الشعور بالرهبة والخشوع الذي أحب مسيحيوا القرون الوسطى أن يستشعروهما باتجاه السر المركزي للقداس. وهي أيضاً ترمز إلى الوعاء الذي يحتوي على خمرة القداس التي تحولت إلى الدم الحقيقي للمسيح. وهي بهذا المعنى، كانت حكايةً مسيحية تمثل بشفافية، وبالمعنى الفروسي، أحد الموضوعات المقدسة في القداس.

غير أن معنى الكأس المقدسة لم يقتصر على الكأس القربان وخمرته لأن رمزيتها انتشرت إلى أبعد من نطاق الدين الأرثوذوكسي القروسطي. والكأس المقدسة، كوعاء نموذج بدئي، استحضر الصورة النموذج بدئية للأم الكبرى؛ وهي كحجر، مثلث «الاستعداد الداخلي لربطها بنموذج بدئي الذات.» والقصة الرمزية للكأس المقدسة، صورتيها المركزيتين، الحجر والوعاء معاً، ومع بقية العناصر (الرمح، السيف وسائل التعذيب البدائية، الملك صياد السمك) تعود إلى ما قبل المسيحية وتغوص جذورها في ماضي الوثنية السلتية والجرمانية. وبإيقاظها مثل هذه الصور البدائية ساعدت على تطعيم المسيحية المتوسطية بالعقلية نصف الوثنية لشمال غرب أوربا المتنصّر حديثاً آنئذ وسمحت للعقيدة الجديدة بتغلغل روحي أعمق عبر إيمان عاطفي راسخ وليس من خلال تسليم عقائدي دون بيّنة وحسب. لقد ربطت بين القلب والعقل.

وتحلل المؤلفتان الرموز المختلفة لحكاية الكأس المقدسة مطولاً مع إعطاء العديد من ما يوازيها من الرموز من مخزون الأسطورة السلتية و الجرمانية- يرغب المرء في بعض الأحيان لو كانت أقل من ذلك. ومع ذلك، فالقضية المركزية لحكاية الكأس المقدسة الرمزية، كأسطورة تعويضية تبقى ماثلة للعيان. وهي كالخيمياء، قد تعاملت مع مشكلات التمثيل والاستيعاب الذي عملت المسيحية القروسطية على رفضه: المادة والشر. فالمادة عولجت باستحضار الصور المادية للذات، (الكأس المقدسة تتمثل كموضوع مادي مقدس أو كحجر) تناقض صورة المسيح المروحنة المتخيَّلة. وأما الشر فقد أُعطي دوراً تعويضياً ملحاً في الأسطورة في الحادثة العرضية، حادثة الجرح الغامض جرح ملك الكأس من قبل العدو.

إن ما هو جوهري في حكاية الكأس، بالنسبة للمؤلفتين، هو «الشكل الذي تستمر فيه الحياة النفسية الجوهرية لشخص المسيح في الوجود، وما الذي تعنيه.» وبمقدار ما تستمر حكاية الكأس في سحر العقول المعاصرة، بمقدار ما يمكن للمرء أن يتفكر بأن الأسطورة ماتزال لها دور ماتلعبه في الوعي الديني المعاصر.

# الفصل الخامس

# اتجاهات وتطورات جديدة

علم النفس التحليلي، كغيره من الميادين الحيوية المتطورة، حقق قدراً مناسباً من التوسع الخلاق والانتشار المثير للجدل وتغيير الاتجاهات. وسوف ندرس، في هذا الفصل، بعضاً من هذه الأشياء الوثيقة الصلة بدراسة الأسطورة، ولسوف يوفر لنا هذا الفصل إطاراً نظرياً لأنواع مختلفة من التفسيرات الرمزية اليونغية، قد نواجهها في سياق بحثنا لأسطورة معينة.

أحياناً، تكون فكرة من أفكار يونغ التي نسجها بغرازة مدهشة قد أوحت مؤخراً فقط أو، على الأقل، ثبّتت منهجاً يونغياً وإلا لظهرت وكأنها دون سابقة أو مرجعية. في هذه الحالة قمت بتقديم إسهامَ يونغ الخاص في «اليونغية» دون الاعتذار عما يبدو مفارقات.

# الأبعاد النموذجبدئية في الحياة اليومية

ترى النظرية اليونغية أن الأسطورة قائمة، إلى أقصى حد، على التجربة الإستثنائية للروحانية النموذج بدئية في الأحلام والتخيلات والحالات الرؤوية للوعي. ولكن ماذا عن الحياة اليومية؟ هل يملك المتبلد الإحساس والمسحوق يومياً، بعداً نموذج بدئياً؟ هل تتضمن التجربة العادية احتمالاً «أسطوريا؟»

يناقش آندرو ساموبل في كتابه يونغ ومابعد اليونغية ١٩٨٥ وجود الخبرة النموذج بدئية في المدركات العادية:

> هناك حركة عامة في علم النفس التحليلي بعيداً عن التوقعات الفردية والكبيرة والتزيينية والروحانية للصورة النموذج بدئية. يمكن القول إن النموذج البدئي موجود في عين المتلقي وليس في الشيء المتلقى... النموذج البدئي هو منظور يتحدد بأثره وعمقه ونتيجته وسيطرته. النموذج البدئي هو في التجربة العاطفية للإدراك وليس في قائمة الرموز الموجودة مسبقاً.

نظرية ساموبل «التوسعية» حول النماذج البدئية تسمح بوصف التجربة النموذج بدئية وتفسيرها على أساس الإدراك الحسي العادي. لم تعد خبرة النموذج بدئية محصورة بالأحلام أو الرؤى أو الظاهر المتزامنة بل الصحيح هو

أن الحياة اليومية يمكن أن توفر فرصها الخاصة للإحساس بالنموذج بدئي وسط خبرات عادية من نوع آخر. ولا تتطلب خبرة النموذج بدئي ارتباطاً بالقائمة القياسية الخاصة «بالنماذج البدئية اليونغية.» إن اهتمام النظرية الخاص بمثل هذه المقاربة، هو أنها تستبعد الحاجة إلى وضع نموذج بدئي محدد في مكان محدد (نموذج بدئي محدد تكوكب في حالة متاحة له) وتسمح لنا أن «نسأل أنفسنا، مع الاخذ بالاعتبار أي ظاهرة من الظواهر: ماهو الدور المنوط بالنموذج بدئي؟»

ويعطي سامويل مثالاً على مثل هذه التجربة. كانت مجموعة يونغية تناقش آثار الصدمة النفسية الناجمة عن الغارات الجوية على لبنان. وخلال المناقشة أصبح البعد «الكلامي» هو نموذج بدئي المشاركين وليس الموضوع الفعلي. ويعلق سامويل على ذلك بقوله: البعد الكلامي كان وقتئذ هو الصورة النموذج بدئية.» وباحتذاء حذو سامويل يمكن للمرء أن يستنتج بسهولة أنه عندما يتكلم المرء عن «قوة اللغة أو عندما يلاحظ فكرة الأثر السحري للكلمات في الأسطورة أو فكرة الكلام القليل جداً أو الكثير جداً فيها، فإن الإشارة النهائية ستكون، إلى شيء مامن النوع الذي اختبره سامويل: الأثر الروحاني للكلمات.

فالحياة اليومية، طبقاً لهذه النظرية، وليس الأحلام والرؤى والحالات الاستثنائية للعقل، هي التي توفر الفرص العديدة لإقحام النموذج بدئي في الإدراك الحسي العادي. نحن نعلم أن الوقوع في الحب، على سبيل المثال، هو خبرة نموذج بدئية بكل وضوح، لأنه في تلك الحالة الاستثنائية للعقل، حتى الشخص المحدود الفطنة في اللاوعي، حتى هو يمكن أن يختبر، لفترة وجيزة، السحرَ الروحاني للأنيما والأنيموس. بيد أنه هنا تنشأ سلسلة أكبر من الخبرات غير الحيوية لايمكن تبويبها بسهولة قد توفر خبرات روحانية: سكون مفاجئ في المزاج أو شعور مزعج بالخوف، أو إحساس لاتفسير له بالسعادة. بمعنى آخر، كل ما يمكن أن ننعته بـ «الشعري» أو «العاطفي» يمكن تفسيره كخبرة نموذج بدئية.

الأنماط الأسطورية التي تتجلى في حياتنا اليومية هي موضوع الكتاب الشهير لكارول بيرسون: البطل في داخلنا: ستة نماذج بدئية نعيش بها ١٩٨٩، وتستخدم نموذج بدئي البطل كوعاء حاوٍ لخريطة موجَّهة تعلو وتهبط بسرعة هي خارطة رحلة البحث البطولية. مصطلحاتها الفنية الأسطورية تضع ما تسميه «القوالب النمطية التي تحدد» مكان «النماذج البدئية التي تمنح القوة،» النشطة في حياتنا الواعية. وبما أن بيرسون تركز اهتمامها على التجربة العادية الواعية بدلاً من التجربة اللاواعية، فإنها تعتقد أن «الأساطير التي تتحكم في حياتنا» تتطلب «كلمات عادية معروفة جيداً لكي تصفها بها بدلاً من الأسماء الغريبة لقدماء الآلهة والإلاهات، أو المصطلحات العلمنفسية مثل الأنيما والأنيموس التي قد تبدو مرعبة للبعض.» وبعد أن أزاحت بيرسون المصطلحات الفنية التقليدية عند يونغ بضربة واحدة، استبدلها بستة نماذج بدئية غير مرعبة: «البريء اليتيم، الشهيد، المحارب، المتسكع، الساحر»، ووصلت بالقارئ إلى منظور روائي للأسطورة، والذي بموجبه تصبح النماذج البدئية ودّية لأننا «تبكريمها تنمو وتتطور.»

وفي كل حال، يبقى علينا أن نرى فيما إذا كان استخدام بيرسون لمصطلح «نموذج بدئي» يشكل أي شيء آخر سوى إحناءة رأس ودية أمام علم النفس اليونغي. وهي تبدو عكس روبرت صور في كتابه الأخير الملك، الساحر، المحارب ١٩٩٠ الوثيق الصلة بالأصول النظرية لعلم النفس اليونغي، تبدو مصممة على استبدال التأكيد على اللاوعي الجمعي في علم نفس الأعماق، بعلم نفس نماذج بدئية الحياة الواعية. وسواء كانت محاولتها هذه ناجحة أم لا، فإن عملها هذا سيعطي مثلاً عن التوجه الحديث باتجاه تحريك علم نفس النموذج البدئي نحو ميدان علم النفس العملي، علم نفس الحياة اليومية.

# الآلهة والإلهات في داخل كل واحد فينا

ليست الأسطورة المرتبطة بأسماء الآلهة والإلهات القدماء «بغريبة» كثيراً عن جميع الأمريكيين الذين يبدو أن غالبيتهم تجد المتعة في الأنماط النموذج بدئية الهامة والتصورات المليئة بالمعاني التي تكشف عنها الأساطير التقليدية عندما تُفسر تفسيراً نفسانياً ورمزياً. والحقيقة أن عدداً من الكتب الشعبية التي صدرت في السنوات الأخيرة قد شجعت القراء على التماهي، تماهيهم هم ومشكلاتهم وإمكاناتهم مع أساطير الآلهة القديمة. والقاعدة التي تقوم عليها شعبية مثل هذه الكتب يمكن تفسيرها، بشيء من السخرية على أنها الوهم السارّ بالتأليه: ففي حين كان المرء قديماً يوهم بالعصابية في هذه الحالة، أصبح اليومُ يُهلل له كإله. لكن، مما لاشك فيه، أن هذه الكتب قد لامست أوتار القلوب في عدد كبير من القراء.

لا يوجد تحريض على تضخيم النموذج البدئي في أي مكان آخر أكثر منه في تلك الكتب التي تأثرت بتيارات المساواة بين الجنسين وصوفية العصر الجديد، صوفية عودة ديانة الآلهة. تحت هذا الباب يمكن تصنيف عددٍ كبير من مثل هذه الكتب. إن التوسيع الأسطوري ذاته للمشكلات اليومية والإهتمامات يطبع بطابعه المجريات الأساسية للدراسات الأخرى التي تتمحور حول نفسيات الرجال. ويجد المرء الاهتمام ذاته بـ «النماذج البدئية التي تمنح القوة» التي مرت

في كتاب كارول بيرسون البطل في داخلنا دون الخوف الذي تثبته الأساطير بأنه «مرعب». مثل هذه الدراسات تُظهر العلاقة ذاتها بحركة الرجال المتنامية كما فعلت الكتب السابقة التي تأثرت بالحركات التسوية التي ترسخت أكثر في العقود العدة الماضية. كلا المجموعتين من الأعمال تشهدان بقدوم عصر المعنى الجديد لنموذج بدئي الحياة اليومية.

حتى لا يستنتج القاريء مسبقاً أن هذه الدراسات لاتمثل أكثر من مقاربة أمريكية نمطية عرضية تفاؤلية لأسرار النفس، نجد من الإنصاف إضافة أن هذه النزعة الواسعة الانتشار، قد انتشرت أيضاً في البلدان الناطقة بالألمانية بما فيها سويسرا بلد يونغ. فهناك الزنا، على سبيل المثال يؤخذ على أنه تفسير نفسي لأسطورة زيوس وسيميل (هانز جيلوتشيك في كتابه سيميل وزيوس وهيرا ١٩٨٩) والتخنث قد نوقش حسب أسطورة أبي الهول (بقلم هيلموت ريميلر ١٩٨٨). وهناك جوانب صعبة للحب تم دراستها على ضوء أساطير لأزواج من الآلهة مثل شيفا وشاكتي وعشتار وتموز للكاتبة فيرينا كاستي ١٩٨٤ والتي ترجمت مؤخراً إلى الإنجليزية بعنوان طبيعة الحب: أنماط من العلاقات البشرية، ١٩٨٦. وعلى ضوء الإنتشار الواسع لبحث ماري لويز فون فرانز حول حكايات الجان، وعلى ضوء الإعجاب الدائم، بالطبع، بمثل هذه القصص في الموطن الثقافي للأخوين غريم، فلا عجب أن التفسيرات النفسانية لحكايات الجان (لوتز ميلر في الخياط الصغير الشجاع، المكر كفنّ للعيش ١٩٨٥) قد أثبتت شعبيتها. واستمراراً لهذا الاتجاه في الشرق الأقصى، حلل الكاتب الياباني اليونغي هايا وكاواي بعض الأبعاد النفسانية لثقافته اليابانية في النفس اليابانية: دوافع رئيسة في حكايا الجان في اليابان ١٩٨٨.

في الحقيقة، أن هذه الدراسات النفسانية للتأملات المتعلقة بالأساطير، لاتبتعد ابتعاداً جذريّاً عن روح نصيحة يونغ العلاجية من حين لآخر. لاحظ

النصيحة التالية التي أعطاها يونغ لشابة يونانية كتبت له عن حلم كانت قد رأت فيه «شخصيتين أنثويتين بلباسهما اليوناني الطويل وكانت احداهن تمثل الإلهة ديميتر.» شعر يونغ أن الحلم كان يحاول لفت انتباهها إلى مادعاه «قطعة أسطورية أو ترصيع بالأسطورة Mythologem عظيم وهام بالنسبة لنفسية المرأة.» وكانت نصيحته لها بأن «تتبع إيحاء هذا الحلم وتتأمل في جميع جوانب أسطورة ديميتر وبيرسفون» كي تكتشف ما الذي تحمله لها ديمير.

إن استخدام الشخوص الأسطورية كعون على التطور النفسي ومعرفة الذات، يقوم على أساس ما يعتبره البعض شيئاً إضافياً زائداً، ويعتبره آخرون تطوراً رئيساً في علم النفس اليونفي. وهو مادعاه ديفيد ميلر: «الشرك الجديد بالله» لأن الأساطير اليهودية والمسيحية في رأيه، اخترقت وعينا الثقافي منذ الطفولة فصاعداً حتى أصبحت أقل جدوى في لفت الإنتباه إلى الجوانب المهملة أو غير المكتشفة في النفس الغربية. وتعاني مثل هذه الأساطير من زيادة مألوفيتها وزيادة استيعابها من قِبل الثقافة. على عكس أساطير الآلهة اليونانية والإلهات لأنها بالتحديد «ليست جزءاً من تاريخنا الذي نتذكره» ولذا فهي لاتساعدنا في توسيع وعينا وإعادة أسطورة الحياة، وأن افتقارها للمألوفية، بالنسبة لأمريكيي اليوم على الأقل، يجعلها أكثر تأثيراً في لفت الانتباه إلى المساحات غير المألوفة في النفس وفي تحفيز الفطنة العقلية والنمو النفسي.

أما الشخصية القيادية في اليونغية المتوجهة أسطورياً فهو جيمس هيلمان الذي تستحق نظريته الأصلية والمعقدة، دراسة مطولة بحكم أحقيتها الذاتية. فهو يعتقد أن الأساطير تولّد «قصصاً شافية». وهو يعني بهذا المصطلح أن القصص الأسطورية التي نقصها على أنفسنا عن حياتنا، يمكنها أن تجلب النظام إلى الفوضى والأمل إلى اليأس. ولكي نبعث من جديد قدرتنا على «معرفة القصة»

وإدراكها، وهو الشيء الذي أضاعه معظمنا بعد مرحلة الطفولة، سنحتاج إلى إعادة أسطرةٍ للوعي وهذا ماجعل هيلمان يعتقد أن كلا من الأساطير الكلاسية وأساطير الكتاب المقدس يمكن أن تهبّ لمساعدتنا. فالأساطير يمكنها أن «توجّه التخيلات باتجاهات نفسانية تبرز الحياة بعمقها.

لهذا السبب وجّه هيلمان «علم النفس النموذج بدئى» الخاص به وجهة التصور الشركي (تعدد الآلهة) المناقض لهاجس «الدوران حول الذات والإيمان بإله واحد» الذي يرى فيه الضعف الكامن في توجه نظرية يونغ ذاتها. فالمشكلة، في رأيه، لاتكمن في النظرية بقدر ماتكمن في المشاركة، مشاركة الثقافة التوحيدية (الإيمان بإله واحد) الغربية في اختيار عملية التفرد اليونغية وبخاصة مشاركة الثقافة البروتستانتية التي ينتمي إليها يونغ. وكان نتيجة هذه المشاركة– في رأي هيلمان– أن النظرية اليونغية منيت بانحراف ديني على نحو غير ملائم، وهو شيء غريب بالنسبة لتوجهاتها التي هي في الأصل ليست ما ورائية بل ضد الماورائية: «عندما يكون نموذجنا في التفرد محكوماً بالنفسية المؤمنة بالتوحيد ذي الإتجاه البروتستاني، يصبح كل تخيلٍ من تخيلاتنا أسيراً للمسيح.»

أضف إلى ذلك أن «الإيمان الجديد بتعدد الآلهة» بحد ذاته في الحقيقة، يمكن أن ينظر إليه على أنه ديني قليلاً في توجهه وبخاصة عندما يطرح هيلمان مثل هذا الطرح: «علم نفس الأعماق يؤمن بالأسطورة ويمارس الأسطورة ويعلّم الأسطورة» في سياق اثباته أن «المحللون النفسانيون هم المحافظون على الأسطورة في ثقافتنا.» قد يبدو الخط الفاصل مابين الدعوات التحليلية والدعوات الكهنوتية رفيعاً إلى حد خطير عندما تبدو الكراهية الشديدة للبروتستانتية التي تؤمن بالتوحيد، وهي تُظهر عداء موقع ديني تجاه موقع ديني آخر، بدلاً من الإهتمام التحليلي الواضح بالتفسير الرمزي للأساطير والايقونات الدينية لما تلقيه من ضوء

على طبيعة النفس. إن إشهارَ هيلمان السلاحَ للدفاع عن الصيغ الكلاسية للشعور الديني الوثني هو شيء لم يُعهد منذ الوثنية الفنية الجديدة في عصر النهضة– زمن الإختمار الثقافي حين أتهم أعظم شعراء عصره الشاعر الفرنسي بيير رونساد بتضحية ماعز للإله الإغريقي ديونيسيوس.

كان هيلمان، أكثر من أي محلل يونغي آخر، يملك منظوراً أدبياً وثقافياً رفيعاً ماجعله عرضه لتهمة الإلحاد. ومع ذلك، من الإنصاف القول إن الوعي الأسطوري، مهما يكون قد بلغ من الضياع على نطاق واسع في ثقافتنا، فقد حافظ عليه الشعراء باستمرار. وبهذا المعنى يستحق هيلمان، كما رونسار من قبله، لقب «أمير الشعراء» بين اليونغيين على الأقل، ويجب أن تحظى كتاباته باهتمام متزايد من قبل النقاد الأدبيين والكلاسيين باعتبارهم قد طوروا نظرية أن الألهة والإلهات القدماء والأساطير المتصلة بهم، لم تمت بعد بل هي حية تعيش كصور للعمليات الحية في النفسي. إن المقاربة النقية التاريخية والآثارية للأسطورة، بحاجة إلى إحيائها وتفعيلها وذلك بتفهم نسيج الأساطير الحية وتفهم ما تتضمنه من معنى دائم.

# التفسير الـــرمزي

## وإعادة أسطرة الدين

إن التوجه الديني لجوانب عديدة من أفكار يونغ الأخيرة لا يخفى حتى على القارئ العارض. هل كان يونغ نفسه صوفياً؟ إن الأحلام والرؤى الواردة في ذكريات وأحلام وتأملات عام ١٩٤٤ تتخللها، في الواقع تخيلات من (كتاب الكشف) و (القبلانية) اليهودية وتوحي بإمكانية ذلك. آنييلاجا في أمنية سره الوثيقة الصلة به في سنواته الأخيرة كتبت تقول «كان يونغ حالماً بامتياز» وأن ما «يميزه عن الصوفيين، بالمعنى العادي للكلمة، هو اعترافه بمحدودية النظرية المعرفية epistemology»، بمعنى أنه زعم أن قد خبر «الصورة النفسانية وليس الحقيقة الماورائية.

كيفما كان حل هذه المشكلة فمن الواضح، كما يبدو، أن يونغ قد زواج مابين مزاج ديني طبيعي وبين قدرة رؤوية قوية. وفي الوقت ذاته وجده مستحيلاً أن يعيش ضمن حدود الإيمان المسيحي الذي عرفه في طفولته- أو ضمن إطار آخر ديني تقليدي أو أسطوري- من أجل ذلك الأمر. وهو كتجريبي، كان عديم الثقة إلى أقصى حد بصيغ اللاهوتيين الذين، برأيه، تجادلوا حول أفكار ماورائية في الوقت الذي كان عليهم أن يبحثوا في كيف يفهمون التجربة الدينية. وفي

أخريات أيامه كتب إلى مراسل إيطالي زاعماً أننا «بحاجة إلى الدين الذي يولي أهمية كبرى لما يحدث... مع القليل من السفسطة مثل الإفراط في تقويم الفكر العقلاني.» لقد تعمق العداء للحماس اللاهوتي عند يونغ، وأراد اللاهوتيون أن يردوا عليه بالمثل، ولم يحبطه شيء آخر في أُخريات أيامه، أكثر من عدم فهم المجتمع العقلاني له والذي، شعر بأنه، يجب عليه أن يكون أول من يبادر إلى الترحيب بآماله الكبيرة في الدور المستقبلي للدين في حياة البشرية المعاصرة. وحتى في مراسلاته الكثيفة مع الأب فيكتور وايت والتي نوقشت فيها نقاشاً مفتوحاً عدّةُ خلافات هامة ليس أقلها الأثر المدوي الذي خلفه كتابه في الرد على أيوب، على القراء من ذوي العقليات الدينية– وانتهى النقاش أخيراً إلى صمت وانسحب الأب وايت من التواصل معه.

ماهي أفكار يونغ بالضبط حول الدين؟ كيف استقبلت هذه الأفكار بعد موته؛ أولاً وقبل كل شيء فضّل يونغ، كما رأينا، التجربة على الإيمان. وزعم في مراسلاته مع أحد الأمريكيين، أن الدين «ليس مسألة قناعة فكرية أو فلسفة، أو حتى إيمان على الإطلاق، وإنما هو تجربة داخلية، بالرغم من أنه، كما لاحظ بمرارة، هو «التصور الذي تجاهله اللاهوتيون تماماً، كما يبدو، بالرغم من حقيقة أنهم تكلموا عنه كثيراً.» وكانت التجربة الدينية هي الشيء الوحيد الذ أعطاه مفهوماً هو التجربة الدينية لنماذج بدئية اللاوعي الجمعي.

وفي كل حال، لم يشجع يونغ البحث العَرَضي أو المبتسر بعد هكذا تجربة. وكما كتب للأب وايت عن ألدوس هيكلي وحماسته للرؤى التي يُثيرها مشروب الميسكالين (مشروب برازيلي مسكر من ثمرة الصبار): «ليس هناك من غاية وراء الرغبة في معرفة (= ممارسة) المزيد عن اللاواعي الجمعي أكثر مما يحصل عليه المرء من الأحلام والحدس.» وكتب عن السبب في ذلك: «بقدر

ماتعرف عنه بقدر ما يصبح حملك أثقل، لأن محتويات اللاوعي تحول نفسها داخل مهامك وواجباتك الفردية حالما تبدأ تصبح واعية.» والممارسة المباشرة للاوعي الجمعي، عذا عن كونها في «الأحلام والحدس» فهي أكثر من شيء ما ينصح به يونغ كهدف لأولئك الذين يحركهم بالدرجة الأولى الفضول. وبما أن (معرفة اللاوعي الجمعي) تلقي بمثل هذا الحمل الثقيل من المسؤولية على كاهل من امتلك هذه التجربة التي أعطاها لسهم القدر (يبدو أن يونغ اعتبرها حالته الخاصة)، فقد كانت شيئاً أقل جدارة بالبحث عنه من تحمّله إذا لم يمكن تجنبه.

ثانياً، كان يونغ يعرف الحقيقة تماماً وهي أن «التجربة الداخلية» لا يمكن نقلها نهائياً إلا بالأسطورة،» وكتب يقول «الأسطورة تعطي التجربة الدينية التي لايمكن تصورها أبداً صورةً، شكلاً تعبر به عن نفسها.» الأساطير هي وصوفات للعمليات النفسية «يراها الكثير ويسمعونها» وهي، لأنها الشكل الأولي البدائي للتواصل الإنساني فهي تجعل حياة الجماعة ممكنة.»

وهكذا، ولعدة أسباب، لم يكن يونغ مؤيداً لما كان يعتبر توجهاً تقدمياً أو تنويرياً في لاهوت ذلك الوقت: محاولة رودولف بولتمان لإبعاد الدين عن عناصره الأسطورية بترجمتها إلى المصطلحات الوجودية. كما أنه لم يستطع إجازة إنتاج ما أسماه ديترتيش بونهوفر «إيمان بلادين» من خلال عملية نزع الأسطرة لأن مثل هذه العملية يعطي الأفضلية للإيمان على التجربة– كما شعر يونغ– ويلغي الوسيلة الوحيدة (الأسطورة) التي بوساطتها مكن للتجربة أن تنتقل.

وعلى ضوء ما اعتبره يونغ حاجات روحية ملحة في العصر النووي فقد فضل رد الاعتبار للأساطير الدينية ولكن ليس بمعنى التفاسير الملموسة (الحرفية) التي عفا عليها الزمن، أو التاريخية التي لم تعد مقبولة لدى التجريبية العلمية. بل

إنه فضل التفسير النفساني على الماورائيّ والرمزي على الحرَفي في تفسير الأساطير الدينية والرموز. وهي تفسيرات مؤقتة لأنها تعتمد بقوة على ردود الفعل الذاتية المتبدلة للمفسر ذاته وليس على نظام ما ثابت لعقيدة، أو على مفتاح رمزي تقليدي ما. وعندما أرسلت له مود أوكس تفسيرها للرموز والنقوش التي نقشها بنفسه على حجر تذكاري في بيته، لم يشجعها على أن ترى في هذه الرموز والنقوش «توكيدات ماورائية» أو «نوعاً من الاعتراف بإيمان ما» وكتب «ليس لدي أي قناعات دينية أو غير دينية فيما يتعلق برموزي إنما هي مجرد تلميحات تلمح إلى شيء ما. إنها تتمتم وغالباً ما تضيع طريقها.» ومع توكيده على أن محاولاته كلها لتفسير الصور والأساطير والنصوص تفسيراً رمزياً هي محاولات «غير نهائية» فقد أضاف أنه حتى نتاجه الرمزي الخاص لم يكن سوى «مجرد محاولات متواضعة لصياغة، وإعطاء شكل جديد وتحديد مالا يمكن تحديدة.» هكذا نجد التفسير اليونغي النفساني الرمزي، لايدعي الحقيقة الماورائية لنفسه.

هذه الطريقة الرمزية «غير النهائية»، هي ما كافح يونغ في سبيل توضيحه في مقالاته الأخيرة ومنها مقالته «الرمزية التحويلية في القداس» عام ١٩٥٤ وفي رد على أيوب ١٩٥٢. بيد أن وجهه نظرة النفسانية قد تأخذ وقتاً كي تحرز تقدماً في مواجهة النزعة الماورائية عند اللاهوتيين الأرثوذوكس.

حتى الآن، كانت دعوة يونغ إلى نزع الأسطرة الرمزية من منظور نفساني قد لفتت انتباه قلة من المفكرين الدينيين على الأقل، ومن المحتمل، كما يبدو أن اهتمام هذه الجماعة سوف يستمر في النمو والازدياد. جون سانغورد، وهو قس في الكنيسة الأسقفية البروستانتية، تلقى رسالة من يونغ قبيل وفاته يثني فيها على مقالة كتبها حول أهمية الأحلام (أنظر كتاب سانغورد الأحلام لغة الله المنسية

١٩٦٨) واستمر في تفسير الدين والأساطير الدينية من وجهة نظر يونغية في كتب مثل: المملكة التي في الداخل: دراسة في المعنى الداخلي لأقول المسيح، ١٩٧٠، والرجل الذي تصارع مع الإله؛ ضوء من العهد القديم على علم نفس التفرد ١٩٧٤، والملك صول البطل المأساوي: دراسة في التفرد ١٩٨٥.
كما نشر الراهب الكرملي جون ويلش دراسة عن الرحلة الداخلية بعنوان: الحجاج الروحانيون: كارل يونغ وتيريزا من آفيلا ١٩٨٢) الذي نال الجائزة الوطنية للكتاب الكاثوليكي عن أفضل كتاب في تلك السنة للراشدين، ومن الواضح أن ويلش، ودون إزعاج الكثير من اللاهوتيين، كان قادراً على دعم موقف يونغ حول «شخص المسيح» كـ «رمز للذات» وكـ «تمثيل رمزي» لايدل فقط على المسيح التاريخي والإله - الإنسان، المبعوث حياً وحسب بل وعلى الحياة الداخلية والأهداف لجميع الرجال والنساء.» كما أن كتاب آن وباري أولانوف: الدين واللاوعي عام ١٩٧٥ يعيد التأكيد على قيمة التفسير الرمزي اليونغي: «إن التأمل في رموز اللاوعي الإنساني يجعل المرء ينفتح على التأملات التي تربطه بالسماوي وبالتالي بعالم المقدس.» كما نشر الكاتب والمحلل اليونغي ادوارد ايدنغر كتابيه: الكتاب المقدس والنفس: رمزية التفرد في العهد القديم ١٩٨٦، والنموذج البدئي المسيحي: تعليق يونغي على حياة المسيح ١٩٨٧. كون منهج يونغ صار، على الأقل، في طريقه إلى نيل احترام اللاهوتيين المسيحيين والباحثين الدينيين، صار كما يبدو، مدعوماً في كتاب وين رولينز: يونغ والكتاب المقدس ١٩٨٣ الذي يؤكد فيه على أن يونغ «صار يفهم العالم على طريقة الكتاب المقدس... ويملك إدراكان بالإله الروحاني المقدس كمركز للأشياء.»

وقد تم توثيق اهتمام يونغ الطويل الأمد بالتقاليد الشرقية من هندسية ويوغا وطاوية صينية، في كتاب الترجمة الذاتية لهارولد كاوارد: يونغ والفكر الشرقي ١٩٨٥ ويمكن العثور على بعض وجهات النظر الشرقية والغربية عن البوذية والتعليق اليونغي على صور الثيران الزنّية[1] الشهيرة في كتاب البوذية وعلم النفس اليونغي ١٩٨٥ لمؤلفه مارفين سبيغلمان وموكيوزين ميوكي. هنا أيضاً، في المنطقة التي تزدهر فيها معتقدات ليست غربية، يمكن للمرء أن يتوقع، على نحو معقول، تقارباً جديداً أكبر مابين المواقع اليونغية والمواقع الدينية التقليدية.

(١) Zen: فرع من البوذية

# البدائية اليونغية

يستخدم مصطلح «البدائية» نمطياً بمعنيين مختلفين لكنهما مرتبطان ببعضهما. فهو أولاً، يدل على المقاربة العاطفية للثقافات القديمة وثقافات ماقبل العصر الصناعي. وفي كل حال، يحتوي هذا المنظور المتعاطف، كما يبدو، ليس على ازدراءٍ خفي «للبدائي» الساذج وحسب، بل وعلى برنامج استعماري أو استعماري جديد يعمل على الإخضاع والاستغلال والدونية: فالبدائي هو طفل يتطلب رعاية أبوية (من قِبل المستعمر). والنظر إليه من هذا المنظور هو مجرد مفارقة تاريخية تجسد ماتركته المدنية الغربية «المتقدمة» وراءها. وكما قال ماركس عن الملحمة الهوميرية: الثقافات البدائية تمثل «طفولة البشرية». وهم، مهما كانوا يستدرون العطف فإنهم قد وُجدوا في مرتبة «أدنى» من التطور، ويمثلون أجناساً بشرية تقع مهمة تمدينهم على عاتق الغرب لرفعهم إلى مستوى «أعلى»، وهكذا يستخدم يونغ مفردات المستعمِر في عصره ويصف الثقافات البدائية بأنها «تنحدر إلى أدنى مستوى» بينما هو في الواقع يثمنها عالياً.

ولكن، إذا كان البدائي غالباً ما يمثل الآخر المحتقر في السر، بالنسبة للغربي المعاصر، فهناك وجهات نظر أخرى عن البدائية، تعتبر الآخر «مثلنا» أو بالأحرى «في داخلنا». في هذه الوجهة النظر التي تمثل البدائية، يُنظر إلى البدائي كحامل مفتاحِ أعمقِ إحساسٍ بالهوية بالنسبة للغربي المعاصر: يصبح البدائي رمزاً لصميم

النفس اللاواعية: الذات البدائية الأساس المغطاة بقشرة خارجية من الحضارة. البدائي «في داخلنا» هو الأجدر بالثقة وهو الأكثر التصاقاً بينابيع الحياة- وحسب المصطلحات اليونغية- الأكثر التصاقاً بنماذج بدئية اللاوعي الجمعي.

إن التخييلات البدائية الحديثة للتماهي مع البدائي تتعمق في النفس المعاصرة حيث تلعب دوراً تعويضاً لجوانب رئيسة. فهي تعوض عن الشدة النفسية في مكان العمل الصناعي والتعاوني، وعن تخريب عالم الطبيعة وفقدان الفوارق الضئيلة في سلم الحياة الإجتماعية وفقدان أوقات الفراغ وروح المرح.

وسواء كانت الأوهام المواسية لدى البدائي تتجسد لدى المواطن الأمريكي المحارب أو لدى ساكن الكهوف في العصور الحجري أو لدى الساحر الأفريقي الطبيب، فإنها في جميع الأحوال، تلعب دور المصاحِب لمشاكل الحضارة المعاصرة. هذه الوجهة نظر المعاكسة التي تجعل البدائية مثالية قد تبدو وكأنها وجهة نظر جديدة رائعة تصور الحياة الرعوية الساذجة التي يلعب فيها الغربي المعاصر دور البدائي بسعادة وعبث تماماً كما كانت ماري أنطوانيت ذات مرة تلعب عابثةً لعبةَ الراعية. بيد أنه على المرء أن يكون حذراً كي لايغيب عن باله أن هذه اللعبة هي مجرد تخييلات، مجرد «أسطورة وليس حقيقية،» لأن التخييلات والأساطير تحتوي جميعها على صور تعويضية هامة تضيء وتغني الوعي الثقافي.

هاتان الوجهتا النظر المتعاكستان عن البدائية- العاطفية و المثالية- يمكن أن توجدا معاً في العقل الغربي دون إثارة أي إحساس بتناقضيتهما، ونجدهما كلتيهما في كتابات يونغ. وقلما يختلف التقويم النفساني الصادق لقيمة الثقافات

البدائية في كتابات يونغ عنه في نظرة الاستعمار لها: مثل «أدنى» وأقل تطوراً ثقافياً من الثقافات الحديثة. ومع ذلك فإن ادعاء يونغ الرئيس بالأصالة يكمن في إحساسه الواضح بالربط بين الحياتين النفسانيتين: البدائية والحديثة، وهو ارتباط يقام من خلال الأسطورة قبل كل شيء

لاحظ يونغ أن هناك. سببين ممتازين لدراسة الأسطورة في الثقافات البدائية. الأول، أن دراسة الثقافات البدائية توفر نقطة استشراف خارجية يستطيع منها الحكم على الثقافة الغربية وخصوصياتها الأساس. وهي تمكننا من إلقاء نظرة خاطفة على الظل الثقافي الخاص بثقافتنا، والذي غالباً ما كنا عُمياً عنه. والثاني هو أن الأساطير البدائية تعيش في أنفسنا ويمكن لصوت اللاوعي أن يتكلم مع البشر المعاصرين من خلال أساطير ليست حديثة جداً.

كانت أول فرصة ليونغ يرى فيها الحضارة الغربية كما يراها الآخرون، في عام ١٩٢٤– ٢٥ من خلال رحلة قام بها إلى أمريكا الجنوب غربية. هناك تمكن من التحدث مطولاً باللغة الإنجليزية ودون مترجم مع ممثل بارز للثقافة البدائية وهو زعيم قبيلة التاوس بويبلو الهندية واسمة أوشويبيانو (بحيرة الجبل). وفي معرض حديثه معه للتعرف عليه وعلى ثقافته توصل يونغ إلى معرفة كيف ينظر الهنود الحمر إلى الرجل الأبيض: رجال بوجوه قاسية الملامح ونظراتٍ مهووسة اعتبرهم الهنود الحمر مجانين، مجرد مجانين. وأتاحت هذه اللمحة عن الظل الثقافي الغربي ليونغ إعادة تعريف تاريخ التقدم الإمبريالي للحضارة الغربية، منذ العصر الروماني فصاعداً كتاريخ سلب ونهب ووحشية. وأتاحت له أن يرى الوجه الآخر لهذه المدنية: «وجه طائر بمخالب بنيّة متوحشة عن طريدة بعيدة، وجه جدير بجنس القراصنة وقاطعي الطرق.» ويضيف: «جميع النسور والمخلوقات المفترسة الأخرى التي نزين بها شعاراتنا التي نضعها على المعاطف والذراعين تبدو

لي تمثيلات نفسانية مناسبة لطبيعتنا الحقيقية (يفكر الأمريكي فوراًبطائرنا شعارنا الوطني: النسر الأصلع[1])

شعر يونغ أيضاً شعوراً عميقاً وأحسّ بالجلال الذي يمكن أن تمنحه الثقافة القديمة المتجذرة في رؤاها الأسطورية، لأعضائها، واكتسب في الوقت ذاته، منظوراً نقدياً ثميناً عن الثقافة الغربية الحديثة المتبانية المنبتّة الجذور، الفقيرة نفسانياً منذ عصر النهضة، بسبب انقطاعها عن العالم الأسطوري ومعاناتها من شرخ خطير بين عالم الوعي، عالم العقلانية الحديثة وعالم الظل، عالم اللاوعي.

الفائدة الثانية التي جناها يونغ من دراسته، تكمن في الاكتشاف المتناقض ظاهرياً وهو أنه يمكن للأساطير البدائية أن تتحدث إليه على مستوى شخصي وحميمي للغاية. فقد توصل خلال رحلته إلى افريقيا في العام التالي، إلى الاحتكاك مع قبيلة من قبائل الموساي تعيش على سفوح جبل إليغون في كينيا البريطانية. وهنا أيضاً كان بمقدوره أن يتحدث مطولاً (ولو بوساطة مترجم) إلى ممثلين للثقافة البدائية التي لم تكن قد خضعت كلياً للثقافة الغربية الإمبريالية. وكما في جنوب غرب أمريكا كان أكثر ما أثر فيه من الأشياء هي الصوفية الشمسية التي عمت الثقافة. فقد اكتشف خلال حديثه مع أوشوي بيانو أن شعب التاوس بويبلو اعتبروا أنفسهم أبناء للشمس، واعتقدوا أن مسيرتها اليومية عير السماء- (وبتوسع أكثر)، استمرار وجود الحياة على الأرض- صارت ممكنة فقط بسبب شعائرهم عباداتهم الدينية. وجد أن هناك ارتباطاً من نوع ما وتشابهاً مع قبيلة الأليغون عن طريق الأسطورة والشعائر الخاصة بالشمس كعنصر للضياء. فقد عاشوا حسب مادعاه يونغ «مبدأ حورس» سر النور السماوي البازغ

---

(١) النسور والجوراح والكواسر هي شعار النّبل في الغرب المترجم

من جديد الذي يتمثل في إله قدماء المصريين حورس. ثم هو اكتشف أكثر من ذلك، «إن سر ميلاد النور، الوعي، كان دراما أسطورية »ترتبط بحميمية بي (و) بنفسيتي.» وهكذا انقلبت رحلته إلى افريقيا إلى ماهو «ليس مشروعاً علمياً موضوعياً بقدر ماهو شخصي ذاتي بحت.»

قبل سنة كان يونغ يحسد شعب التاوس بويبلو المحاصر، على ثقته الروحية بنفسه بالرغم من السنوات العديدة من الإضطهاد والظلم الاجتماعي والثقافي الذي تعرضوا له على يد الاستعمار البريطاني- وكانت هذه الثقة بالنفس قائمة لديهم على الايمان بأن شعائرهم وطقوسهم الدينية وورعهم كانت أساس وجوهرية في مسيرة الشمس عبر السماء واستمرار الحياة على الأرض وفي الكون. والآن، وفي أفريقيا عرف يونغ بالحدس، ولأول مرة، ماصار يُعرف لديه بـ معنى الوعي البشري: وأن ذلك الوعي الذي وهب الحقيقة الموضوعية للعالم. وهذا هو، بالنسبة ليونغ، المعنى الذي تتضمنه أسطورة المشاركة في خلق العالم: «الإنسان هو أساس لا غنى عنه في عملية إتمام الخلق... والحقيقة أنه هو نفسه الخالق الثاني للعالم، وهو وحده الذي أعطى العالمَ وجوده الموضوعي. وبهذا المعنى يكون الإنسان هو الخالق الثاني، الإنسان هو شريك مع الله.

في هذه الأسطورة، وجد يونغ الأهمية الكبرى وقناعة شخصية وبخاصة في سنواته الأخيرة. الوعي البشري يسمح للخالق «أن يكون واعياً لعملية الخلق والإنسان واعياً لنفسه» وأضاف «هذه هي الأسطورة التفسيرية التي تشكلت ببطء في داخلي على مدى عقود من الزمن.» هذه الأسطورة التي اكتشفها يونغ قبل أي شيء في ردّ على أيوب قد أشبعت حاجته إلى رؤية معنى وجود وعي إنساني كجزء من الكون. كانت هذه الأسطورة، بطرق عديدة، أسطورته الشخصية. وكانت، بالنسبة له، الأسطورة التعويضية التي سيطرت على تفكيره

في شيخوخته، وتطورت في الوقت الذي كانت فيه الحرب الباردة والتهديد النووي قد قضيا على آماله في مستقبل البشرية. غير أن أصلها، كما رأينا، نبع من احتكاكه المبكر بالثقافات البدائية في افريقيا وجنوب غرب أمريكا.

ولاعجب أن اليونغيين المتأخرين، بوجود طريقة يونغ في بدائيته الموجهة توجيهاً نفسانياً من خلفهم، فلا عجب أنهم أولوا اهتماماً للثقافات والأساطير البدائية. فجوزيف كامبل، مع أنه لم يكن يونغياً تماماً(١) فلربما عمل ما بوسعه لنشر وتوضيح فرضية أن أساطير الشعوب البدائية- بالنسبة لكامبل، هي أساطير الهنود الحمر في أمريكا أولا وقبل كل شيء- تمتلك الكثير مما تعلّمه للنفس المعاصرة. ولقد حظي وصف كامبل التوفقي للأسطورة في العالم بالتعبير عن المشاعر نشرت في كتابه بعد وفاته: الأطلس التاريخي للأسطورة في العالم. وهو عبارة عن خلاصات وافية مكتوبة في مجلدات عديدة بلغة واضحة وشرح جميل. هذا الكتاب ومعه سلسلة المقابلات المصورة في شريط فيلم أجراها معه بيل مويرز في ١٩٨٨ بعنوان جوزيف كامبل وقوة الأسطورة هو الذي أوصل رؤية كامبل المتعلقة بالأسطورة إلى أعلى مستوى في الانتشار والتأثير.

بيد أن كامبل لم يكن الوحيد الذي اتبع خطي يونغ في استكشافه لأقصى ما توصلت إليه النفس البدائية في بحثها عن الكنز المدفون، كنز أساطير العالم الحديث التي تحتضر. لقد قرأ المحلل اليونغي جوزيف. هندرسون بحثاً عن رقصة الأفعى (هوبي) في نادي التحليل النفسي في لندن عام ١٩٣٢ بعد قيام يونغ برحلته الهامة إلى جنوب غرب أمريكا بعدة سنوات. ربما يكون إعجاب هندرسون، طوال حياته، بالثقافات البدائية وبخاصة شعائر التعليق، قد تمثل

(١) في مقابلة له مع ميشيل توفر بدأ كامبل بالقول «أنا لست يونغياً.» ولكنه بعد ذلك أضاف «فيما يخص تفسير الأساطير وشرحها فإن يونغ أعطائي أفضل الحلول.» المؤلف

أفضل تمثيل في مقالته «الأساطير القديمة والإنسان الحديث، » وفي كتابه الإنسان ورموزه ١٩٦٤ وفي كتابه، بدايات التلقين ١٩٦٧، وبين بين: أنماط التلقين للذكور والإناث ١٩٨٧ وهو مجلد يحتوي على مقالات نشرها لويس كاروس قهدي وستيفن فوستر وميريدث ليتل، يوضح فيها الثروة الدائمة من التأملات التي يمكن للبدائية اليونغية أن توحي بها. وهي تُفتتح بعرض قدمه العالم بعلم الانسان (الأنتروبولوجي) البارز فيكتور تورنر.

في مجموعة من المقابلات مع حين مارك بوتيير نُشرت تحت عنوان مثير في عام ١٩٨٦ نزهةٌ صحبةَ رجل أدغال أبيض من البوشمان[1] يعود السير لورنس فان «بوست، وهو صديق الشيخوخة ليونغ، مبتدئاً بطفولته في جنوب أفريقيا. وكان أول وجه آدمي يتذكره لمرضة من البوشمان اسمها كلارا «شخص من العصر الحجري» كما وصفها في افتتاحيته في المقابلة الأولى. ونتج عن إعجابه بثقافة البوشمان البدائية عدة كتب كان أحدثها: وصية إلى البوشمان ١٩٨٤ الذي ألفه بالاشتراك مع جين تيلر. وبينما نجد الكثير مما كتب عن البوشمان له قيمته كوصف حي للثقافة البدائية من وجهة نظر مراقب ذكي ومتعاطف يكنّ احتراماً عميقاً لثقافتهم، فإن تأكيده اليونغي بخاصة على الرابط الداخلي بين النفس البدائية والنفس المعاصرة قد ورد في المقولة المثيرة: إن أكبر ضرر نوجهه إلى البوشمان هو في الوقت ذاته موجه إلى البوشمان في داخلنا. لزن ما تفعله بالآخر تفعله بنفسك. » إن الجانب البدائي للنفس المعاصرة التي يدعوها بوست «البوشمان في داخلنا» تعود إلى ما كان يونغ قد دعاه «الشيخ ذو المليون سنة (أو بدقة أقل في الترتيب الزمني) الشيخ ذو المليوني سنة. »

---

(١) Bushumam من شعب من القناصة المترحلين في الأدغال جنوب أفريقية.

ثبت أن أسطورة البوشمان هي الملهمة بالنسبة لبوست لأنه رأى فيها «المعنى الداخلي العميق الذي تكلم عنه علماء النفس» وأن رجال الأدغال أنفسهم يمثلون «شيئاً ما لا نجده اليوم إلا في أحلامنا.» ويمكن القول إن تأكيده على «إننا بجعلنا الأول والأقدم جديداً وحديثاً نصبح مبدعين»، يشكل إعلاناً مختصراً ورائعاً للبدائية، ومؤثراً أكثر فأكثر» بسبب التجربة الفعلية لثقافة بدائية تكمن وراءها. وكانت محاولة دربوست «ترجمة هذا المصطلح الذي من العصر الحجري إلى مصطلح حديث» من وحي شعوره بأن رجل الأدغال «البدائي» كان في الواقع، المخطَط الإرشادي الذي يمشي على قدمين يرشد إلى كيف يمكن للأوربي أن يجد طريقه بالعودة إلى القيم التي أضاعها والتي يحتاجها للتجدد.» إن كلاً من الأسطورة والفن الموجود على الصخور عند رجل الأدغال، لديهما القدرة على كوكبة «رجل الأدغال الذي في داخلنا» وعلى رعاية معرفة جديدة بوحدة الحياة وقدسية عالم الطبيعة.

هناك يونغيون آخرون استمروا في مشروع ربط أساليب التفكير البدائية الأسطورية بمنظومة مفاهيم على النفس التحليلي. فمثلا، بالنسبة لليونارد دي فوس، توفر الوودونية[1] الهايتية مجالاً غنياً للأبحاث النفسانية المقارنة، وتكتب أن «ليس أوج المصداقية هو في طرح أن محتويات اللاوعي الجمعي قد تم اختبارها كـ «loa» (أي من أصل افريقي) من قبل الذين منهج اعتقادهم هي الوودونية، أو تم اختبارها كنماذج بدئية من قبل أولئك الذين منهج اعتقادهم هو علم النفس التحليلي.» ولقد وجدت جانيت. و. داليت، وهي في خصم أزماتها الشخصية والمهنية وجدت الحكمة والإلهام في الوعي الأسطوري للمواطنين الأمريكيين من

(١) Woodoonism وين زنجي الأصل منتشر بين زنوج هاييتي ويقوم، بالدرجة الأولى على العرافة والسحر المترجم

شمال غرب الباسفيك. واكتشفت م. فيرا بوهرمان، التي بحثت مع المعالجين من الهوسا من جنوب أفريقيا أن نظرتهم العالمية للأسطورة لها صلات روحية مدهشة مع نظرة علم النفس التحليلي.

خلف هذه المحاولات وغيرها من المحاولات المستمرة التي يقوم بها اليونغيون المؤمنون بالبدائية لتجسير الهوة بين النفس المعاصرة والنفس البدائية، يقف البحث المبكر الذي قام به العالم اليونغي الأنتروبولوجي البريطاني: جون ليارد. ففي مقالة له عام ١٩٤٨ بعنوان «مقومات الرجل في ماليكيولا» يصف «مقومات المرأة في الرجل» للوصول إلى معرفة الأنيما في موقع الميغاليت[1] في نيوهيبرايد[2]، وفي ماليكيولا «تحقيق رجولة كاملة» يتضمن «اكتشاف المرأة شعائرياً في الداخل.

بقي الكثير مما يجب عمله في مجال تنظير (وضعه في نظرية) «الآخر البدائي كذات معاصرة. يحتاج «علم الإنسان (الأنتروبولوجيا) اليونغي» الذي يربط بين النظرة العالمية البدائية والأخرى المعاصرة وبين الأنماط النموذج بدئية، إلى التطوير. ويعجب المرء، على سبيل المثال: كيف للمقاربة اليونغية أن تفسر شخوص «عشاق الروح» عند شعب الباول في ساحل العاج. الغاية من النقوش هي- حسب مصدر موثوق- إطفاء نار «الغيرة لدى عاشق الروح.» أما بالنسبة لليونغيين فهي محاولة للتعامل مع مشكلات الأنيما/ أنيموس من خلال الوسط الغني. وعن أحد هذه الشخوص يقول فنان الباول: ليلاكواكو إنها تمثل زوج الرجل الروحية (بلو بلا: زوج الأدغال) ويفسر ذلك بقوله إن «بعض الناس تركوا أزواجهم أو تركن أزواجهن في العالم الآخر بعد أن ولدوا،» وأن المتاعب التي

(١) : megalith حجر ضخم غير منحوت استخدم في الآثار الضخمة قبل التاريخ.

(٢) : New hebrides جمهورية في جزر جنوب الباسفيك المترجم

يعانونها في حياتهم التالية حين يغضب هذا الروح، الزوج، يمكن معالجتها بشكل أفضل في حال نُقشت الصورة على الحجر أو غيره. ومن دراسةٍ علم إنسان- نفسية يمكن أن تنشأ مطابقة بين شخوص الأنيما/ انيموس اليونغية وبين مثل هذه الشخوص.

ولما كانت ميادين علم الإنسان وميادين علم النفس التحليلي تشترك دوماً في التبصر، فمن المرجح أن هناك الكثير مما يجب عمله للتأكيد على دقة الملاحظة النفسية الأساس للثقافة الأسطورية «البدائية» جداً. ومن خلال الاعتراف بحتمية، وفي الحقيقة، بمرغوبية العامل النفساني الذاتي- السيء الصيت، الذي تعلم اليونغيون كيف يثمنونه عاليا- صار يُنظر إلى الباحث الغربي والمواطن المحلي الذي يقدم المعلومات، على أنهما مترابطان نفسانياً وأنهما يستجيبان إلى العالم النموذج بدئي ذاته وإن بطرق مختلفة. وبالنظر إلى المواطن الغربي المعاصر من هذه الزاوية اليونغية، نجده هو أيضاً «بدائياً» يمتلك مجالاً محدداً من الوعي يطفو على بحر واسع من اللاوعياالجمعي. ومع ذلك فـ«البدائي» حكيم في طرائق علم النفس، وقادر على إقامة علاقة مع العالم النموذجي.

وهكذا، إن البدائية اليونغية، في أحسن حالاتها، تقدم رؤية للإنسانية مرتبطة، ليس فقط عبر فضاءات جغرافية بل وعبر زمن تطوري أيضاً. وهي غالباً ما تنجح في تمييز نفسها عن كل من وجهتي نظر البدائية العاطفية والمثالية، وبذلك تحدد البدائي، ليس كشيء طفولي وخارجنا- المقاربة العاطفية - بل كشيء سابق فينا، وهو مشكلة بالنسبة لنا كما هو بالنسبة لأعضاء الثقافات البدائية.

ولا يتوقف اللاوعي الجمعي عن كونه مشكلة بمجرد تركِنا للغرب الحديث وراءنا، وأفراد الثقافات البدائية ليسوا أطفالاً بل لديهم الأنواع ذاتها من المشكلات التي عند الغربيينالراشدين ولكنهم يعالجونها بعدد من الطرق الفعالة قلّت أم كثرت. إن إحساسنا بقيمة الثقافات الحية و الثقافات الموجهة أسطورياً يتعزز بناء على ذلك عندما نلمس في هذه الثقافات منهجاً نفسانياً ثميناً. وهذا المنهج ليس ثميناً بالنسبة للمواطن المحلي وحسب الذي يقدم المعلومات ولكنها ثبت أنها ترشد الباحثين المعاصرين وتثقف نفوسهم المعاصرة.

وهكذا، وبدلاً من التشجيع على ذرف دموع التماسيح على مافات من طرق حياتية كانت بدائية صرف، فإن البدائية اليونغية تشجعنا على التعلم من الثقافات الموجهة أسطورياً وأن نعمل ما بوسعنا لمساعدتها على البقاء حية في سياق عصري. هناك بعضٌ من أمل، على الأقل، للحفاظ على الثقافات البدائية حين يصبح بمقدور النفس الحديثة المعاصرة نفس الجماهير التي تنتخب، نفس المدراء الإقتصاديين والسياسيين أن تعثر على الأسباب الموجبة لاحترامها والاعتراف بقيمتها النفسانية.

# النقد (النموذج بدئي) اليونغي

كان تأثير أفكار يونغ خارج دائرة المحللين النفسانيين المباشرة والخاضعين لهذا التحليل، تأثيراً فعالاً في حقل النقد الأدبي. ولقد اتخذ يونغ نفسه الخطوة الأولى في هذا الميدان عندما حلل في مقالته: أنماط نفسانية ١٩٢١، أعمالَ سبيتلا الشاعر السويسري الحائز على جائزة نوبل في الأدب قبل ذاك بوقت قصير. وقد أولى يونغ اهتماماً خاصاً لعمل هذا الشاعر بروميثيوس وإبيميثيوس، واعتبره يوضح نظريته الخاصة حول الاتجاهات النفسية و الإنطوائية مقابل تلك الانبساطية. بيد أن هذه الحركة لم تكن مبشرة داخل ميدان النقد، ويذكر يونغ في ذكريات وأحلام وتأملات بعد أن أرسل نسخة من مقالته أنماط نفسانية إلى سبيتلار الذي أصبح آنذاك الحائز على جائزة نوبل الشهير، أن هذا الأخير لم يتفضل حتى بالرد على رسالة يونغ، بل إنه أعلن في محاضرة أدبية عامة بُعيد ذلك بأن عمله برومثيوس وايبيميثيوس لم تكن «تعني» شيئاً وأنها من ناحية المعنى، ليست أكثر من أغنية ليست ذات أهمية غناها. مثلها مثل هذه الأغنية: «الربيع قادم، ترا- لا- لا- لا- لا- لا...»

لم يكن يونغ ناقداً ولكن كتاباته الأخيرة، وبخاصة مقالاته الأربع التي جمعها تحت عنوان الروح في الإنسان والفن والأدب، تظهره كمثقف أوربي على اطلاع تام بالفنون، مهتماً بالتطورات الحديثة المعاصرة، وجريئاً بما فيه الكفاية

في اتخاذ مواقف مثيرة للجدل في آن معاً. لاشك أن قلبه كان ميالاً إلى ثقافة القرن التاسع عشر الألمانية، من فاوست لغوته إلى زراديشت نيتشه، ويكنّ حباً خاصاً لرواية الكاتب الفيكتوري الذي كان ذات مرة ذائع الصيت وهو رايدر هاغارد. بيد أن ذوقه الشخصي وتقويمه الواسع للأدب، أفعما كتاباته وحتى أحاديثه العَرَضية، بالحيوية والإلماعات الأدبية.

ومع الأخذ بالحسبان اهتماماته الخاصة والقوية، فلا عجب إذا كان النقد اليونغي الذي غالباً ما دعي با «النقد النموذج بدئي» قد ازدهر على مدى السنين، منذ محاضرات باربرا حنة عن الأختين برونتي في مطلع الثلاثينات من القرن العشرين: الكفاح في سبيل الكلية (نشرت عام ١٩٧٧ فقط) إلى الكتب الأخيرة للكاتبة بيتينا. كتاب التي امتدت على رقعة واسعة من الأدب والفنون الأخرى. وينعكس غنى هذا الحقل في المداخلات العديدة التي نوقشت في العمل المرجعي الرفيع المستوى الذي ألفه جوس فان ميبور مع جون كيد: النقد الأدبي اليونغي ١٩٢٠- ١٩٨٠: مسرد نقدي مع الحواشي لأعمال بالإنكليزية (مع عناوين مختارة بعد عام ١٩٨٠). ويمكن أن نجد نماذج جديدة من مقالات يونغية في كتاب النقد الأدبي اليونغي بقلم ريتشارد. ب. ساغ

ربما كان أعظم إسهام قدمه علم نفس الأعماق إلى النقد الأدبي هو توفيره لغة التفسير الرمزي للصور الضمنفسية، والتي يمكن أن تستخدم أيضاً في تفسير الصور التي تتمثل في النصوص الأدبية. مثل هذه الصور الرمزية تحصل تلقائياً في الأحلام والتخييلات وتظهر كعناصر في الأساطير المتطورة ثقافياً، وتفيد كمصدر هام من مصادر الإستيحاء بالنسبة للتمثيل الأدبي ولما كان كل من النقد الأدبي وعلم نفس الأعماق يتعاملان مع تفسير الصور الرمزية- في النصوص وفي الأحلام- فالظاهر أنه سيكون هناك جسر سهل يصل بين الخطط التفسيرية

للتحليل النفسي وبين الخطط التفسيرية للنقد الأدبي وبين الصور في الحلم وتفسير الصور الأدبية.

هذا الجسر، يشبه أكثر ما يشبه، حد الموسى. ويتم التشديد على أهمية الصور الرمزية الضمنفسية، بالطبع، في مدارِس علم نفس الأعماق كلها ولكن، في أعقاب فرويد وجاكس لاكان، وُضع الكثير من النقاد ضمن نظرة عالمية موجهة كلياً توجيهاً فقهلفوياً. اللغة وليست الصورة هي العامل المفتاحي؛ والصورة نفسها صار يُنظر إليها كمكوّن للصورة المرئية وليس العكس، واللغة نفسها صار ينظر إليها كمرجع أساس للذات. وهكذا صارت النفس كبقية «الحقيقة» تعتبر مجرد تركيب لغوي.

إضافة إلى ذلك، لم يتم الاعتراف بالنفس كعامل خلاق في الكثير من النقد الأدبي وبخاصة الفرويدي منه، وكان يتم تحليل النص الأدبي على أساس أنه اعتراف شخصي مرمّز يكشف عن عصاب الكاتب وعقده النفسية بطريقة يحاول فيها الناقد أن يحل هذه الرموز. لقد حاول هذا النقد المختزل توضيح النص على ضوء السيرة النفسية للكاتب بالدرجة الأولى وفشل في تقويم النص كإسهام أصلي في علم النفس، كبحث نفسي بأسلوبٍ أدبي.

والنقد الأدبي، مهما يكن، ذهب إلى أقصى نقطة في الطرف المعاكس: النفس وتصوراتها، غالباً ما تلقي ظلالاً كما يبدو، على البعدين: الفقه لغوي للنص، والنفسي الشخصي للكاتب. وكما ذكر المحلل اليونغي ادوارد إيدنغر في دراسته لرواية ميلفيل: موبي ديك «العمل الفني العظيم هو كشف ذاتي لما وراء النفس الشخصية الموضوعية وليس تعبيراً عن العصاب الشخصي للمؤلف.

ويمكن للنقد الأدبي اليونغي أن يتعامل مع النصوص الأدبية كما لو كانت أحداثاً نفسية تلقائية عفوية بدلاً من كونها صناعة لفظية مصنوعة ببراعة ووعي.

قد يصعب القبول كلياً بانشغال النقد الأدبي اليونغي بعمليات اللاوعي الإبداعية، والتحول من التأكيد على الدلالة اللفظية إلى الصورة النفسية. وقد يفشل النقد اليونغي، في نظر المنتقصين من قدرة، في رسم الخط الفاصل بوضوح بين الصورة الضمنفسية وبين الصورة الجمالية. فالصورة الضمنفسية هي نتاج تلقائي للاّوعي، والصورة الجمالية، مع كل التشابهات الجزئية التي تقدمها إلى الصورة الضمنفسية، تبقى نتاج التقاليد الأدبية والتطور الأدبي الواعي. دعنا نقولها عن النقد ببساطة ودون مقدمات: النص الأدبي ليس حلماً نموذج بدئياً ولا يجب أن يُفسر كذلك.

وبالرغم من هذه الصعوبات كلها فهناك بعض الفوائد من اعتبار الأدب نتاجاً ابداعياً للنفس– وهو في الحقيقة كذلك لأن الصناعة الثقافية الإنسانية كلها تستمد بعضاً من حيويتها من العلاقة المزعومة مع النفس. فمثلاً، قد يعتبر الناقد النموذج بدئي بياتريس في الكوميديا الإلهية لدانتي، وهي شخصية سليطة ترتكب جريمة الإغواء في «المطهر»، صورةً معقدة للأينما الروحية. وهذا ما قد يولد المزيد من التعرف على أهمية الطابع النفسي الخاص لعاالم المطهر المتمثل في مخيلة دانتي الرمزية. وعندئذ يصبح المطهر مكاناً للشفاء حيث النقد والعقاب يؤديان إلى الخلاص وليس القمع. يمكن للنقد اليونغي أن يكشف عنها التشابهات في عالم دانتي اللاهوتي والأسطوري في القرون الوسطى مع عالم العلاج النفسي الحديث. في مثل هذا الإطار التفسيري الذي يتيح للقارئ المعاصر قراءة المطهر من منظور نفساني، فإن ظهور رمز أنيما دانتي، بياتريس التي تأخرت كثيراً

وطال انتظارها، يبدو ملائماً من الناحية النفسانية. إن قراءة نفسانية للنص لا تُغني عن القراءات الأخرى، بل تغني تفسير النص بطريقة أصيلة غير متوقعة.

يزعم النقد اليونغي أن النفس هي حقيقة واقعة كالتاريخ. ونتيجة لذلك فإن عالَم النفس هو نقطة مرجعية كافية بالنسبة للنقد مثله في ذلك عالَم الأفكار أو الصراع الطبقي أو الديني أو التناص الأدبي. ولا يُنكر أن الذين لديهم بعض الخبرة عن حقيقة النفس هم فقط سيجدون المقاربة اليونغية هامةً ومقبولة. وغني عن القول إن بعض النقد الأدبي سيثبت أنه ملائم فقط بالنسبة لأولئك الذين استجابوا حتى الآن وأيدوا الاهتمام اليونغي ككل بالنماذج البدئية للاوعي الجمعي.

والنقد اليونغي يشجع نوعاً من القراءة الرمزية للنصوص الأدبية. ولكن بالرغم من هذا التركيز الضيق فإن طيفاً واسعاً من النصوص الأدبية يمكن أن يفيد من منظوراتها. ليست حكايات الجان وحدها أو النصوص التي تحتوي على نصوص فرعية أسطورية مثل موبي ديك يمكنها أن تفيد من القراءة الرمزية، بل إن نصاً مثل مدام بوفادي، التي تقدم في جانب من جوانب التفسير مايبدو تحليلاً واقعياً لحياة الزنى التي عاشتها زوج بورجوازية ريفية عادية في فرنسا القرن التاسع عشر، يمكنها أيضاً أن تفيد من هذه القراءة الرمزية. قد يُنظر إلى إيما بوفاري في ضوء النقد النموذج بدئي على أنها تحمل عبئاً ثقيلاً ثقيلاً، يثير المشكلات، حِمل الشهوة الجنسية الأنيمية، غامضاً دائماً و «معطلاً» إلى حد ما، كما يقول يونغ، لأنه غير مرتبطة تراجيدياً بمتطلبات الحياة الواقعية. خاصية الأنيما هذه هي التي تضفي السحر الخاص لإيما بوفارى بالنسبة للقارئ، سحر الأنيما مع دوافع غريزية وشبق جنسي مرفوض من وجهة نظر الناس العاديين في العالم. ومهما تكن الطريقة الساحرة التي ظهرت بها حماستها وصوفيتها الشهوانية في النص، فقد أُعطيت بعداً داخلياً مكثفاً. ويمكن القول إن إيما بوفاري ترمز في بعض

الأحيان إلى إمكانية الربط بين الشهواني والروحاني وهو ما عملت الرواية على رفضه ظاهرياً. ومع ذلك تبقى فكرة الاقتراح الأخير غامضة وغير مركزة بدقة. وبمعنى آخر، هناك توتر في الرواية مابين الوصفي الواقعي والإيحاء النفسي وهذا هو بالتأكيد، أحد عناصر قوتها كعمل أدبي معقد.

كثيرة هي الأعمال الأدبية التي تحتوي على نصوص أسطورية فرعية واضحة. وتفسير الأنماط الأسطورية تبعاً لذلك، هو سمة مركزية للنقد اليونغي: نأخذ مثالاً توضيحياً واحداً على ذلك وهو مثال مناقشه ادوارد ادينغر للكابتن آهاب في موبي ديك كبطل شمسي هي مناقشة جريئة وباهتة في آن واحد. فمثل هذا العمل الغني رمزياً يتطلب، بكل وضوح، نقداً للأسطورة من أي منظور كان.

وفي كل حال، وبعامة، يمكن القول إن ميدان النقد اليونغي أو شبه اليونغي للأسطورة قد عانى من ميله إلى الإختزالية السهلة، سواء بإيحاء من خطة ايريش نيومان التطورية في أصول وتاريخ اللاوعي أو بدافع من الرؤية التركيبية لبحث البطل في البطل بألف وجه وقد ثبت أن إغراء تطبيق «شبكة»[1] نيومان أو كامبل ميكانيكياً على النصوص الأدبية لايمكن مقاومته.

بيد أن النصوص الأدبية المعقدة– في معظم أجزائها– لايمكن اختزالها بسهولة لتوضيح الأشكال الأسطورية. تشارلز بودوين سويسري فرانكفوني قام بنشر وتعميم وجهات الظر اليونغية، كم كان مفيداً لو أن أعماله المهملة قد تم استيعابها في التيار الرئيس للنقد اليونغي الأسطوري. ففي كتابه الشهير انتصار البطل نجد أسطورة البطل وقد تضمنتها النصوص الملحمية ولكنها لاتقرر بنية هذه

(١) grid من المربعات المرقمة ترسم على خريطة لتحديد مواقع عليها كمرجع يسهل الرجوع إليه المترجم

النصوص لأن الإنحراف الأدبي عن الأشكال الأسطورية هو ما يميز النص الأدبي عن الأسطورة.

لم تحقق نظرية يونغ عن التعويض الأثر الذي تستحقه على النقد اليونغي. فبالرغم من مناقشات يونغ في أماكن عدة، عن الآثار التعويضية لغاوست غوته وأسطورة فاوست فإن نظريته لم تُلهم ذلك النوع من الدراسات الثقافية المفصلة ذلك الإلهام المتوقع. إن التحدي الذي أظهره يونغ في تحليله الجريء للجوانب التعويضية في رواية يوليسيس لجويس– «نقص الشعور» الظاهر فيها الذي يعوض عن العاطفية الزائفة في فترة الحرب العالمية الأولى على سبيل المثال– ينبغي، بَعدُ، الأحذية على نطاق واسع في التحليل. ربما كان السبب في ذلك هو نزوع النقد الأدبي اليونغي إلى تجاهل سياقات تاريخية وثقافية معينة لصالح السرمدية النسبية للحقيقة النموذج بدئية وإلى أفضلية فكرة التطور الفردي على التطور الإجتماعي والثقافي.

والنقد اليونغي، كأنواع النقد الأخرى، عليه أن يواجه معيار الإفادة، عليه أن يغني فهمنا للنص ويزيد من رصيد المفاهيم المرتبطة بقراءتنا. فمتى ما تراكبت الشبكات اليونغية ميكانيكياً على النص أصبح تفسيره اختزالياً كما لو كان قد كتب لمناقشة هذا الجانب أو ذاك من جوانب علم النفس اليونغي بخاصة. ويؤدي مثل هذا النقد إلى افتقار نسبي للنص. فالتفسير الاختزالي قد يكون مفيداً في مناقشة الأمور النفسانية، ولكنه لايفيد كنقد أدبي جيد. فأول مهمة للناقد الأدبي هي النص.

والنقد الأدبي اليونغي، في أحسن حالاته، يمكّننا من اكتشاف مواضع في النص ربما لم نكن لنراها من أي منظور آخر. فمثلاً، في الكتاب الخامس من

أوديسة هوميروس ، كان تليماكوس على وشك أن يبحر عائداً إلى بيته بعد رحلة البحث عن أخبار والده أوديسيوس ، الذي بقي مفقوداً مدة عشرين عاماً ولم يكن تليماكوس يعرف حتى ذلك الحين ، أن أوديسيوس قد سبقه في الوصول إلى البيت وبدأ بترتيب الخطط لقتل خاطبي بينلوبي واستعادة ملكه . كانت هذه الخطة ، بالنسبة إلى تليماكوس مفعمة بالقلق . فقد كان الخاطبون بمثابة الأخوة الكبار له في مراحل نموه . ومع ذلك كان المنتظر منه أن يساعد أباه في قتلهم .

عند هذه النقطة ، وبينما لم تتأكد بعد قدرة تليماكوس على الإضطلاع بهذه المهمة ، يدخل ثيوكليمينوس حياته . وثيوكلمينوس هذا كان مطارداً لقتله أحد أقاربه وكان بحاجة ماسة إلى حماية تليماكوس . وكان إلى جانب ذلك ، كهارب من وجه العدالة ، كان شخصاً محيراً بالنسبة لهومر حين أضافه إلى القصة في اللحظة التي كان فيها تليماكوس على وشك العودة إلى وطنه . وتم التمهيد لظهوره بشكل عادي في القصة بذكر قدراته التنبؤية لأنه في لحظة درامية محددة في السرد سوف يتنبأ بمقتل الخاطبين ولكن ، هل كان هذا التوضيح كافٍ؟

يمكن للمقاربة اليونغية أن تجعل المعنى أكثر اكتمالاً من خلال الظهور المفاجئ لهذه الشخصية في القصة . فمن الناحية الرمزية يمكن أن يقال إن ثيوكليمينوس يمد تليماكوس بشيء من طاقة الظل المطلوبة- وبخاصة الوحشية المطلوبة لقتل الأقرباء أو أنصاف الأقرباء ، كالخاطبين ، وبلا رحمة ويبدو من منظور يونغي أن أحد الأدوار المنوطة بثيوكلمينوس في السرد هو أنه يرمز إلى المحتوى الضمنفسي للظل- في جعل تليماكوس على احتكاك مع قدرات الظل الوحشية التي يجب عليه أن يقترب منها لكي يساعد والده على استعادة ملكه . هذا الدور الرمزي- ثيوكليمينوس كجانب ظلي لتليماكوس- هو شيء قد لايكتشفه القارئ دون

مساعدة من النقد اليونغي ، وبهذا يمكن القول إن النقد اليونغي في هذه الحالة قد وصل إلى معيار النفع .

لاشك أن النقد اليونغي الفني يدين بشيء ما لمقالة يونغ القصيرة في عام ١٩٣٢ عن بيكاسو ، كما يدين لموهبته الخاصة فيما يتعلق بالتمثيل المرئي ، سواء تم التعبير عنه بالرسم أو فيما بعد في أواخر حياته بالنقش على الحجر في بولينجن . فقد ملك موهبة خلاقة فذة ولو أنها لم تؤد بالضرورة إلى ما كانت أينما المضطربة ستدعوه بـ «الفن»

بيد أن إيريش نيومان ، في الحقيقة ، هو من بادر إلى تطبيق النظرية اليونغية على الفنون المرئية . ففي مقالاته عن شاغال في (الرجل المبدع ١٩٧٩) وعن ليونارد دي دافينشي في الفن واللاوعي المبدع . ١٩٥٩ ، وبخاصة في كتابه العالم النموذج بدئي لهنري مو ١٩٥٩ طبق نيومان وجهات نظره الأصيلة وبخاصة فيما يتعلق بأهمية نموذج بدئي الأم الكبرى في ميدان التمثيل الفني . وأخيراً تم توضيح المجلد متعدد المؤلفين: الإنسان ورموزه ١٩٦٤ ، من جميع جوانبه من خلال أمثلة عما تمثله الصور النموذج بدئية المأخوذة من مجال الفن ، وقد أسهمت فيه آنييلا يافي بمقالة أساسية حول «الرمزية في الفنون المرئية .» واستمرت الشروح اليونغية عن الفن المرئى دونما انقطاع– ولكن ليس بالوفرة والغنى اللذين ميزا النقد الأدبي اليونغي .

## مناظرات وجدالات حديثة العهد

إن التطورات الحديثة العهد ذات الطبيعة الأكثر إثارة للجدل تحمل شاهداً على حقيقة أن الدراسة اليونغية للأسطورة هي مجال يستمر فيه التوسع والنضج في تعزيز وتنقية مواقع النظرية التقليدية والانطلاق في اتجاهات جديدة. بيد أن ما يعتبره البعض نضجاً قد يبدو للآخرين يمثل عتهاً ونكوصاً. وما هو توسع بالنسبة للبعض قد يدل على سوء استخدام لمصطلح «اليونغية» بالنسبة لآخرين، أو حتى تنكراً للمبادئ الأساسية– وحدهم غير المعنيين مهنياً بحرارة هذه المنقاشات يمكنهم أن يقدروا النتائج المثمرة لصِدام الأفكار حق قدرها.

وكما لاحظنا في الفصل الذي يدور حول نموذج بدئي الطفل الأزلي كان يونغ قادراً على الاستجابة بقوة «للجمال الفتان حقاً» بكل ما للشخوص الأسطورية من كلا الجنسين من جاذبية وكياسة» من أمثال آتيس وأدونيس و «أبناء الآلهة في الشرق الأدنى الذين يموتون» والبالدر الجرماني (إله النور والسلام) كلها تمثيلات رمزية للروح الشابة على الدوام، روح الفرح والابداع.

غير أن هذه الصورة النموذج بدئية للطفل السماوي، ككل الصور النموذج بدئية، لها أبعاد سلبية كما لها أبعادها الإيجابية. ففي السنوات الأخيرة احتدام النقاش حول قضية الطفل الأزلي والدرو الذي يمكن أن يلعبه رمز

«البيتر بان»[1] في النفس المعاصرة والمجتمع الحديث. وماري لويزفان فرانز، في محاضراتها الاثنتي عشرة التي القيت في معهد كارل يونغ في شتاء عام ١٩٥٩-١٩٦٠، أخضعت شخصية الطفل الأزلي- كما وردت أساساً في عنوان حكاية سانت إكسبيري الشهيرة: الأمير الصغير، إلى ما يمكن أن يدعى فقط بالتحليل القاسي. ففي رأيها أن هذه الشخصية ترتبط «بنمط معين للشاب الذي لديه عقدة الأم بارزة.» وتمضي في تأكيدها المثير هذا: «الإنسان الذي يتماهى مع نموذج بدئي الطفل الأزلي يمكث مدة طويلة في نفسية المراهقة.» والطفل الذي يرمز إلى عدم الرغبة في النمو والشبّ عن الطوق، يصبح، في نظرها، مصدر إلهام ليس للسعادة والابداع، بل لأنواع من المظاهر المفترضة كلها، مظاهر عدم النضج النفساني مثل: النفور من العمل والدونجوانية، والشذوذ الجنسي وأعراض «سوء فهم القرين»[2]

في أعقاب نقد فان فرانز المثير، أصبحت عبارة طفل puer و طفلة pulla شتيمة نفسانية بين اليونغيين شائعة كما كانت عبارة «عصابي» عند الفرويديين. وفي الطرف النقيض للرجل العجوز Senex نجد الطفل. ويرمز الطفل، بالنسبة لفون فرانز، إلى اللامسؤولية الشبابية، وهو يرفض مواجهة متطلبات حياة البالغين بشجاعة، والارتباك الطفلي هو المتهم بخلق الأمراض الفردية وخلق المزيد من المشكلات العامة المنتشرة التي تتعلق بالتكيف الاجتماعي. والطفل الأزلي، في رأي فون فرانز، هو المشكلة الأساس وهي ليست مشكلة شخصية وإنما مشكلة عصرنا.

(١) peter pan الفتى البطل في مسرحية بيتر إن للسير جيمس باري يعيش في أرض خيالية ويبقى شاباً. وبيتر peter هو بطرس الرسول، و pan هو إله المراعي والغابات عند قدماء الإغريق المترجم

(٢) Genius : روح ملازم للمرء. يمكن أن يكون خيراً أو شراً- المترجم

ويرى جيمس هيلمان أن تشريح فون النقدي للطفل الأزلي هو نتيجة لإفراطها في التأكيد على التلوث الذي لحق بالشخصية النموذج بدئية الجديرة بالثناء، على يد عوامل عصابية عائلية. ويعمل هيلمان على إعادة التوازن، وخلال هذه العملية يصبح مدافعاً ومناصراً «للطفل» إضافة إلى ذلك، يخلص إلى أن مشكلة الطفل ليست في الطفل ذاته بقدر ماهي في شخصية الرمز المقابل «الرجل العجوز» التي، نظراً لجوانبها السلبية يمكن لنا أن نتبين فيها «العجوز الوضيع»

قبل سنة من قيام ثورات الشباب الكبرى عام ١٩٦٨ كتب هيلمان مقالة يقول فيها إن «الرجل العجوز» السلبي هو الذي انفصل عن جانبه الطفلي: «إن مشكلة قطبيةِ الطفل- العجوز (الطفل والعجوز كقطبين متناقضين في نموذج بدئي واحد) قائمة بالدرجة الأولى في التفكير المتزمت المستبد للعجوز الأبوي: بدون الحماسة وغريزة الحب عند الابن، تفقد السلطة مثاليتها، » مما يؤدي إلى الطغيان والشك في الدوافع الإنسانية الذاتية. » وبالمقابل يمتدح هيلمان الطفلَ لأن «دوافعه الغريزية» يمكن أن تُعتبر «رسائل من الروح أو نداءات إلى الروح»- وهو الجانب الروحي في الشخصية النموذج بدئية الذي تتجاهله فون فرانز. ويدافع هيلمان عن «الطفل والقيم الطفلية» بتركيز شخصي كبير، ويمكن القول إن عمله الأخير تميز بدلالات وعلامات الطفل الأزلي- العبثية، المراوغة، عدم الوقار، والأصالة.

ويستمر الجدل بين اليونغيين حول الطفل، فقد كتب جيفري ساتينوفر عن مشكلة الطفل بالعودة إلى هواجس فون فرانز ووضعها في موضعها مع التأكيد على الأبعاد الفردية والجمعية لهذه المشكلة، ويقول: عندما تكون الطفولة مرضاً في الفرد «فإن الحل التقليدي اليونغي هو في إعادة الربط... بالنماذج البدئية فيما

يمكن أن يؤخذ على أنه شكل من أشكال التبجيل أكثر حداثة وتناغماً نفسياً.» بيد أن ساتينوفر لايثق بهذا الإجراء شبه الديني، ويجده ضئيل القيمة بالنسبة لأولئك الذين لايشكلون الدين، بالنسبة لهم، خياراً، أولئك الذين بالنسبة لهم «لايمكن إسقاط النماذج البدئية على شاشة واقعة خارج نطاق الخبرة،» والذين ينبغي عليهم، بالتالي، حَمل عبءِ إلهٍ أصبح مرضاً. إذا كان تبجيل الطفل هو حل غير واضح لمشكلة الطفل، فذلك يعود إلى أن «الثمن المدفوع مقابل الحل الديني هو مقدار من اللاعقلانية يعود في الواقع إلى التعصب وبخاصة إذا حاول المرء تسويغ معتقداته باللجوء إلى سلطان العلم والعقل. ولما كان إسقاط مشكلة الطفل الأزلي عند المرء شاشة أسطورة الإله الذي يموت ويبعث حياً، كما في المسيحية التقليدية، هو أقل احتمالاً عند الناس الذين يتمتعون بعقلية علمية، فإن ساتينوفر يستنتج بأن الطفل يشكل مشكلة جمعية صعبة على الحل.

العنوان الذي أعطاه ساتينوفر إلى الحلقة الدرسية الحرة مؤخراً، تقدم لمحة عن خيار سياسي صعب من منظور علم النفس اليونغي: «ما من أحد وراء دفة القيادة: إنتصار المراهق الأزلي في المجتمع الأمريكي.» وكانت النتيجة التي توصل إليها هي أن القوة الخفية للنموذج البدئي الطفلي، تجلب معها، ليس فقط المشكلات الشخصية التي تعاني منها على يد من بقوا أطفالاً مدة طويلة، بل وأيضاً استشراف المستقبل، ومجموعة من التوقعات التي تتعلق بالحياة، وصُلب الرأي، وفلسفة غير واضحة عن الحقوق والواجبات المدنية، والتي لم تعد ناضجة أو فاعلة في الفضاء الاجتماعي فضلاً عن الفضاء الشخصي.» وهكذا، إن نموذج بدئي المراهق الأزلي، وهو المصدر النموذج بدئي للإبداع والإلهام من جوانبه الإيجابية، يمكن أن يكون أيضاً الأساس للأسطورة المغرية أسطورة اللامسؤولية والعطالة. إن القوة الروحانية للطفل الأزلي تخلق المشكلات للعديد

من البيتر بانز المعاصرين الذين، مع تضخيم من إحساسهم بالشباب النموذج بدئي، يشعرون بالتسويغ لعدم رغبتهم مطلقاً بالنمو عن الطوق. وفي المجتمع المعاصر تعمل الأسطورة ذاتها على إحباط المبادرة وحبس الطاقات لدى المقموعين مانعةً إياهم من الإحساس بالمسؤولية لتصحيح مصيرهم. الأسطورة تفعل ذلك تناقضياً ومأساوياً في رأي ساتينوفر، بنقل عبء المسؤولية إلى حكومة كبار السن الأسطورية الذين تستقر في أيديهم غير الكفوءة السلطة المطلقة. وهكذا، كما هو الحال مه هيلمان، فإن الثنائية القطبية للنموذج البدئي هي المفتاح الجزئي للقضية. غير أن ساتينوفر يصل إلى نتيجة أن المراهق الدائم وليس العجوز الوضيع هو الذي على خطأ.

بهذا يتفق ساتينوفر مع فرانز في تعارضهما مع هيلمان مع أن الطفل الأزلي هو بالدرجة الأولى أساس المشكلة. غير أن لهذه النقدية تشعبات نظرية يصعب حلها. فالشيء المحيّر حقاً أن تتمكن قوة نموذج بدئية مثل الطفل، تعمل في سياق حياة ثقافية وسياسية حديثة، من إنتاج الأسطورة التي بعيداً عن كونها كشفاً روحانياً للطاقات النفسية البدائية ومفيداً للمجتمع والفرد، يمكن أن تشكل عقلنة أسطورية سطحية بالأحرى، للنزعات النكوصية من الناحيتين الإجتماعية والنفسانية. أين الخطأ؟ كيف تصبح الأسطورة مجرد أسطورة مشوشة بدلاً من أن تكون تعويضاً إبداعياً؟

واضح أن إلقاء نظرة عن قرب على التداخل بين الثقافة والأسطورة هو شيء في مكانه. لقد اقترح أندرسون مؤخراً نظريةً عن اللاوعي الثقافي قد تساعد في توضيح كيف أن الأساطير، بعيداً عن إعطائها تعبيراً للقوى النموذج بدئية في اللاوعي الجمعي مباشرة وببساطة، فهي في الحقيقة غالباً ما تتحول تحولاً كبيراً بوساطة ثقافة معينة، حتى أنها قد تتراجع إلى داخل الجانب الظلي

للثقافة كي يعاد اكتشافها في الأحلام والتخييلات التي تعبر عن الجانب الظلي في الأفراد. لقد استشهد هندرسون بصور معينة من الصين ظهرت في أحلام أحد مرضاه حيث كانت الصور هذه ترتبط بروابط مع الحكمة ومع تصالح الضدين: yin, yang الين واليانغ- الروابط التي انحدرت من «التكيف الثقافي اللاوعي» ومن إسقاطات غربية حديثة وليس من أي أسطورة كونية تتعلق بالحكمة. وبهذا تميّز نظرية هندرسون بين أساطير اللاوعي الثقافي- التي ترتبط بزمان وثقافة محددين- وأساطير اللاوعي الجمعي- الأقل خصوصية وأكثر عالمية. وجاء في رد هاري بروشاسكا في العدد ذاته من الدورية الربعية ذاتها التي نشر فيها هندرسون مقالته، وجاء في رده على «الاتجاهات الثقافية» التي «تُنفي الصور النابعة من اللاوعي الثقافي، وتوفر الأشكال لتجربتنا وخبرتنا المتعلقة بالصور النموذج بدئية.» ويستنتج أن نظرية هندرسون عن اللاوعي الثقافي «هي إسهام رئيس في بنية النظرية اليونغية» لأن «صياغته تقدم التربة الصالحة للنموذج البدئي للإسراع في تشكله بأشكال ثقافية»- وهو ما دعاه معلق آخر ببراعة بـ «التربة الصالحة للمثاقفة.»

هناك مثال يوضح فائدة هذه النظرية في التطبيق. عندما يتم تنقية صورة نموذج بدئي الطفل الأزلي من خلال اللاوعي الثقافي الأمريكي في منتصف القرن العشرين، تنتج صورة متناقضة ولكنها تفرض نفسها إلى أبعد حد، وهي الصورة الطفلية «للمراهق»- الصورة الثقافية التي اعترف بها باقي العالم على أنها صورة أمريكية من حيث النمط مع أن ساتينوفر تسرع في نقد دقتها. هذا الإعلان عن الطفل الأزلي الدائم الطفولة لم يكن غير مسبوق، في كل حال. فقد كان للإغريق- وهم المصدر الرئيس للإلهام في الصور الثقافية الأمريكية الحديثة، كان لهم ثقافة شبابية خاصة بهم، وهم رعاة العبادة الحقيقية للشباب

بتأثرهم بسحر الصورة الخاصة بالطفل الأزلي المتمثل في شخوص مثل الله هيرميس و تماثيل الرياضيين الشباب المثالي الجمال. ونجد لدى كل من قدماء الإغريف والأمريكيين المعاصرين حباً شديداً للألعاب الرياضية مرتبطاً بثقافة الشباب المتمحورة حول الصور الروحانية للطفل الأزلي.

وعلى ضوء إعجاب الأمريكيين بالمراهقة الدائمة فلا عجب، ربما، أن نلاحظ إلى أي مدى كانت الصورة الشائعة للرئيس الأمريكي جورج ووكر بوش (الأب) بمظهره الشبابي واستعداده للجري، تتألف من عناصر الطفولة الدائمةو بعض هذه العناصر اكتسبت قوة إضافية، بلا شك، بارتباطها بأسطورة الأصول التكساسية وبدور صديقه الحميم السابق وراعي البقر الرئيس رونالد ريفان في أسطورة سانتا باربرا. وعلى ضوء مظهر زوجه باربرا الأكثر تقدماً في السن منه بكثير (والتي لم تفعل شيئاً جديراً بالثناء كي تخفي تقدمها بالسن) فإن ظهورهما على الملأ معاً كان يترك انطباعاً مروعاً لدى الجمهور المشاهد للتلفاز، عن صبي عجوز طيب قد تزوج بأمه، ولقد لاحظ المشاهدون اليونغيون، بالطبع، أن الطفل الأزلي في الأسطورة، غالباً ما يتمثل بصورة الابن العاشق للأم الكبرى. يمكن تسمية هذا الضرب من السياسة البوشية إما «سياسة الاستهتار الطفلي الأزلي أو (إذا استجاب المرء سلباً إلى عدم اعتبارهم المقصود للاهتمامات الليبرالية التقليدية بالعدالة الاجتماعية) «سياسة اللامسؤولية الطفلية الأزلية.»

وفي الحالتين، من المؤكد، أن الطفل الأزلي في البيت الأبيض كان شاهداً على القوة المضللة لنموذج بدئي الطفل الأزلي في الثقافة الأمريكية المعاصرة.

بفضل اليونغيين، أصبحت مغامرة الدخول في مجال الأسطورة السياسية والمناظرة شائعة جداً. إن جهل يونغ، إلى حد ما، بالسياسة، وانشغال العالم القديم بالمجال الداخلي للتصور النفسي، ربما لم يكن متوقعاً أن يبقى طويلاً

بمعزل عن المساس به في سياق الثقافة الأكثر انفتاحاً، ثقافة العالم الجديد. هناك قضية سياسية بعينها أثارت التدخلات اليونغية أكثر من أي شيء آخر وهي تهديد الحرب النووية. وكان يونغ قد عبّر عن رأيه بقلق حول مستقبل الجنس البشري في الذات غير المكتشفة. ورد على أيوب. واحتاج أتباعه إلى وقت طويل كي يتفهموا رؤيا يوحنا اللاهوتي المتعلقة بيوم القيامة ونهاية العالم، والدمار النووي الذي يهدد عصرنا.

يمكن القول إن العصر النووي قد أُفتتح بتلميحات أسطورية. ورغم روبرت أوبنهايمر أنه في اللحظة التي أعقب أول لمعة لأول انفجار لأول قنبلة ذرية في لوس آلاموس، تذكر كيف أن كريشنا (في البها كافاد غيتا) كشفَ لآرجونا عن أفظع شكل مرعب من أشكاله إذ قال «الآن أصبحت أنا الموت أنا مدمر العالم.» هذا التلميح، إضافة إلى مافي الغيتا عن «ضوء الألف شمس» يربط بين انفجار أول قنبلة ذرية والأسطورة الهندوسية القديمة، أسطورة الظهور «الغطاس الإلهي». هذا «النكوص» أو الرجعة إلى التفكير الأسطوري من جانب العقل العلمي المرشد، في اللحظة التي تقوم فيها التجارب على الطاقة الذرية وتقود إلى إطلاق العنان لقوة الموت التي لم تُعرف آثارها النهائية بعد، ولكنها بالتأكيد، غير مسبوقة، هذه الرجعة، في الحقيقة، يمكن اعتبارها نموذجاً للطريقة التي تلجأ فيها النفس البشرية تلقائياً إلى الأسطورة في حالات الشدة القصوى.

إن إشارة أوبنهايمر المثيرة إلى الأسطورة الهندوسية التقليدية لتوضيح ظاهرة علمية غربية حديثة، حققت، بحد ذاتها نوعاً من الأسطورة الحديثة الشرعية. وهي بهذا تصلح كعنوان بارز لمجموعة من المقالات اليونغية الحديثة بعنوان الخطر النووي والنفس. ويحلل أحد المساهمين في هذه المقالات مشكلة» تقييد الطاقة القوية المتهورة» للعصر النووي، يحللها رمزياً على ضوء الأسطورة الإغريقية في

تقييدها لبروميثيوس. ويلفت محلل آخر انتباهنا إلى كبش المحرقة مذكراً إيانا بأن «المحرقة» النووية التي نخشاها هي اسقاطٌ لرغباتنا الخاصة لتخليص أنفسنا من شرورها بالتضحية بكبش فداء سيكون في هذه الحالة هو المعادل للإنتحار الجمعي. ويحلل محلل ثالث أسطورة سفر الرؤيا (رؤيا يوحنا اللاهوتي حول دمار العالم) بمعنى المساواة اللاوعية لأنفسنا بالإله، ويلفت الإنتباه إلى حاجتنا إلى دمج المزيد من جوانب المحبة الإلهية في حيواتنا– وبخاصة الصفات الأنثوية من حكمة ورحمة واحترام للحياة المرتبطة برمز صوفيا «الحكمة» و «الشيكيناه: ظهور الإله في العالم حسب الديانة اليهودية.»

شككت الحركة النسوية الحديثة في أمريكا مؤخواً ببعض المزاعم الضمنية حول الأنيما والأنيموس في نظرية يونغ. وبما أن هذين المصطلحين قد أثبتا جداوهما، حتى الآن، في التفسير الرمزي اليونغي لأسطورة حكايات الجان، فإن على هذه المراجعة أن تثبت جداوها هي الأخرى. فمثلاً، ديماريس ويهر، وصفت «السخرية المأساوية» في عدم الإنسجام في وصف يونغ للأنيما وهي أقوى قوة في نفسية الذكر، ووصفه للمرأة والأنثى بعبارات الخواء والسلبية وقلة الإبداع. وتظهر هذه السخرية إذا ما أخذنا بالحسبان حقيقة أن الكثير من طلاب يونغ البارزين كُنّ من النساء اللواتي على أقل تقدير، لاتنقصهن روح الإبداع. قد تكون ويهر على حق عندما ترى أن الكثير من النسوة اليونغيات «قد عززن رأي يونغ في حطِّه من شأن المرأة لأن اضطهادهن الذاتي لأنفسهم كان على انسجام مع آرائه.» لاشك أن تفكير يونغ هذا كان في جزء منه بسبب الكره غير المقصود للمرأة في زمانه في محيطه المهني. وفي أواخر القرن العشرين صارت الضرورة أكثر لتحدي المزاعم التي تغض بها بعض بياناته لدرجة أنها تنزع إلى تجريد المرأة من قوتها حتى عندما تمجد قوة الأنثى في الأنيما.

ويونغ، وعكس تقديره الضئيل لقوة الأنيما في الرجال فهو لايثق بالأنيموس وعادة ما يقصّر في تأكيده على المزيد من الصور الإيجابية التي تدل على قوة الأنيموس في المرأة. أما بالنسبة لويهر فإن مناقشات يونغ «فيما يتعلق بالمرأة المستحوذة من قبل الأنيموس ليست حيادية ولا رحيمة.» غير أن المسألة حساسة، لأن احترام يونغ لقوة المرأة في النفس هو حقيقي تماماً، كما أن عدم اكتراثه بعجز المرأة النسبي في المجتمع هو حقيقي أيضاً. قد يتساءل المرء: هل أن زواجه من امرأة غنية قد أعمى بصيرته عن الإضطهاد الإقتصادي والاجتماعي الذي تعرضت له المرأة؟ وتصل ويهر إلى النتيجة التالية: إن تصحيح مسار علمنفس يونغ فيما يتعلق بكره المرأة والتركيز على المذكر سوف يكون الخطوة الأساس باتجاه جعل علم النفس اليونغي والروحانية كلا واحداً وهو ما تحتاجه المرأة.

يُنظر إلى الأنيما والأنيموس في النظرية اليونغية كنموذجين بدئيين يشرفان على حب الجنس المغاير يبرز سؤال وهو: أي نموذج بدئي بالضبط يشرف على عاطفه الحب للجنس المماثل والمزاوجة. فيتشيل ووكر يقترح أن هناك نموذجاً بدئياً «للضو» يزود بالطاقة والإنجذاب عدداً من العلاقات النفسانية القائمة على الشعور بالانجذاب أو التماثل (أعراض الـ مثلي أنا) بما فيها الربط الجنسي والعاطفي بشخص من الجنس ذاته. ويعطي أمثلة مختلفة لشخوص من الأساطير من أنكيدو في ملحمة جلجامش إلى الخادم الأمين (سام) في أسطورة لتولكين بعنوان عودة الملك ويحدد بأن الدافع الغريزي للضو قد يميل به إلى اللوطية والمثلية ولكن ليس بالضرورة أن يكون النموذج البدئي. كما وأن شخوصاً مثل هوك وجيم في رائعة مارك توين تمثل أفضل تمثيل النموذج الأمريكي الشهير لهذا الواقع النموذج بدئي.

وكما بيّن روبرت هوك مؤخراً فإن خوف يونغ المرضي التقليدي من حب الجنس المماثل، لم يمنع علم النفس التحليلي من أن يكون أكثر تسامحاً من معظم

نظريات التحليل النفسي في ذلك العصر. واليوم، وقد بدأت النظرية اليونغية تستجيب لحركة تحرير الخليعين، فقد أصبحت التفسيرات الرمزية للأسطورة ممكنة. فمثلاً، يحلل هو بك فيلم ساحر «أوْز» عن طائفة كلاسية في مجتمع الخليعين في سان فرانسيسكو، ويعتبر تمثيلاً لأسطورة مُكاملة الصفات الذكورية وخلاص الأنثى. وتُفسر زيادة دوروثي إلى أوز كرمز «للتخنث النفساني» المفروض على الرجال الخليعين من قبل مجتمع ميال إلى الجنس الآخر، يفرضونه ثم يذوتونه (يجعلونه ذاتياً). بأن «خلاص الأنثى» الذي ثم تحليله من وجهة نظر أنثوية من قبل آن بلفورد أولانوف كجزء من أسطورة مكاملة الأنيموس، وهذا للشاذين جنسياً من الذكور نهاية الحلقة الكبرى من أسطورة البطل التي يتم فيها التغلب على قدرة الإخصاء لدى الساحر الشرير من الغرب وتتم مكاملة الميزان الذكورية الداخلية القيّمة التي يرمز إليها مبدئياً في بعدها غير المتكامل بالفزاعة ورجل الغابات القصديري والأسد الجبان. إن فيلم «ساحر أوز» بالنسبة لهوبك، يحتوي على الأسطورة التي توضح رمزياً «تطوّر ذكورية داخلية إيجابية متنوعة.»

وهو بك، إلى جانب تركيزه الشديد على سياق الشذوذ الجنسي المثلي الذي يمكن أن تعمل فيه النماذجُ البدئية للإناث والذكور، فهو يتعامل أيضاً مع النموذج البدئي الخنثوي. ولكنه هنا، كما في أماكن أخرى، يبتعد بلانقاش عن مسألة تركيز الرغبة (التي قد تكون رغبة في الجنس المغاير أو المماثل أو السحاق بأساليب عديدة) ويوجهه إلى مشهد ذي توجه جنسي كـ «تقاطع خصيب لطاقات نموذج بدئية متنوعة» كحالة ثابتة بحاجة ماسة إلى بطاقة نموذج بدئية. في أعقاب الأساطر وخفايا حب الجنس نفسه ١٩٩٦ لهوبك وكريستين داونينج يتطلع المرء إلى المقاربة اليونغية المشذبة للحب المثلي والسحاق.

أحد الميادين الجديدة للدرسات الجنسانية (المتعلقة بالجنسين) التي رحبت بوجهات النظر اليونغية بحرارة هو ما يدعى بالجناح «الأسطو شعري» لحركة الرجال. ولقد جاء الكثير من هذا التأثير اليونغي من روبرت بلاي، وكان شديد الإعجاب بفون فرانز أو ماري لويز- كما كان يحلو له أن يدعوها. وقد خطا بلاي هذا خطوات عدة إلى الأمام بتفسيرها الرمزي لحكايات الجان في تحليلاته المفصلة لحكايات الأخوين غريم في جون الحديدي ١٩٩٠. الذي كان مدعاة الإعجاب وثبت مركز بلاي كواحد من أهم الناطقين باسم حركة الرجال. وفي الحكاية، يتم تلقين الشعائر للأمير الشاب تحت إشراف «الرجل المتوحش» شخص المعلم المرشد «جون الحديدي» الذي يمثل الطاقة النموذج بدئية الذكورية التي يحتاجها الأمير في تكامله. ويتحقق لبلاي أن «مناقب الرجل المتوحش التي من بينها حب العفوية والارتباط بالبرية وتبجيل الحزن واحترام المخاطر المحدقة، هي التي تخيف العديد من الناس. س ومع ذلك فقد كان مقتنعاً أن المذكر الملقن للشعائر، الذي يكامل هذه الطاقات، سيكون ذا نفع للمجتمع، وسوف يتجنب الميول والممارسات الجنسية وسوف يكون مثال النموذج المابعد الأبوي للذكورية الإيجابية.

كما أن روبرت مور المعالج النفسي هو الآخر أسس موقعاً هاماً في داخل الرجل النامية. وكتب بالتعاون مع عالم الأسطورة دوغلاس جيليت: «الملك المحارب الساحر العاشق: إعادة اكتشاف نماذجـ - بدئية المذكر الناضج، وقدما هذا الكتاب بلاي. وهما بتطويرهما لنظرية يونغ الرباعية البنية عن النفس، يكونان قد شيّدا نمطية أصلية للبنيات الداخلية العميقة في الذكورية. وهما، كبلاي، حريصان على التأكيد أن النظام الأبوي قائم على «نفسية الابن» وأن الذات الذكورية الناضجة التي تلقت التلقين، لاينبغي لها أن تكون متماهية

مع الصور الأبوية للرجولة، الصور الأبوية «المؤذية للآخرين، والمؤذية غالباً للذات. » والعملية التلقينية هي التي تُميز الرجال عن الأولاد من خلال «زيادة» طاقات النفس الذكورية الناضجة. وعندما تزداد هذه الطاقات وتتوازن، تؤدي إلى التطوير المنسجم للشخصية الذكورية الناضجة. ونظريتهما، خلافاً لنظرية يونغ عن الأنيما، لاتوضح دور العلاقة بالأنثوي في التطور النفساني الذكوري. فقد كان مور وجيليت، وإلى حد ما بلاي- أكثر اهتماماً بمشكلات التكامل الذكوري منهما بمشكلات علاقات الذكر- الأنثى. يمكن زن يشكل هذا التقليل من البعد الأنثوي، خللاً في نظريتهما المتصدعة من عدة نواحٍ، نظريةِ بنيةِ النفس الذكرية.

المخيلة اليونغية الأسطو شعرية، شطة الآن في دائرة الحركة النسوية الأمريكية المعاصرة حيث المقاومة الأولية (للرجل المتوحش) ربما تحفز ولادة (المرأة المتوحشة) وفي الحقيقة، ما أن اختفى كتاب روبرت بلاي جون الحديدي من قائمة الكتب الأكثر مبيعاً في مجلة نيويورك تايمز، حتى نزل مكانه كتاب النساء اللواتي يجرين مع الذئاب حيث بقي مدة تزيد على السنة والمؤلفة هي كلاريسا بنكولا ايسيتس القاصة والمحللة اليونغية التي اعتمدت العديد من المصادر التي تسميها «أساطر وقصص عن المرأة المتوحشة. » وكان كتابها الواسع الإنتشار مصمماً- حسب قولها كي «تستعاد حيوية المرأة الذاوية» عن طريق الإستكشافات «الآثارية- النفسية» للنفس الغريزية الطبيعية كما تتشخص في «المرأة المتوحشة» بخاصة. أما كتابها التالي فسيكون لإعادة الاعتبار الأسطو شعرية (للمرأة العجوز الحكيمة) الشخصية الرمزية التي حللتها ريكس ويفر في كتابها الذي يحمل العنوان أعلاه.

كما رأينا في هذا الفصل: يمكن تطبيق النظرية اليونغية المتعلقة بالأسطورة على المسائل الاجتماعية والسياسية في عالمنا الحديث، كما يمكن أن تطبق على

الأسطورة التقليدية. والحقيقة، أن قوتها تكمن في أنها تُمكّن المعرفة الأسطورية الموجهة توجيهاً نفسانياً من إثارة أفكار جديدة عن قضايا متنوعة. ويستحيل التنبؤ بالقضايا التالية التي سوف تتناولها هذه النظرية. غير أن مجموعة من المقالات الحديثة العهد بعنوان عهد ميثاق مع الحالة البرية يوحي بأنها يمكنها أن تسهم إسهاماً قيّماً في حرة «علم التنبؤ» ecology بتشديدها على البعد النفسي الداخلي لأنواع المقاومة التي نملكها من أجل العناية الخاصة بالأرض. إحدى المساهمت في المجلد تشير ببراعة إلى صميم الموضوع حين تقول: فقط حين تُعرف الإمكَانات في البرية المحلية عندئذ ستحتاج للحالة البرية الكوكبية أن تزدهر وللأرض أن تتنفس.

هذا الإحساس العميق بالصلة الوثيقة صلة الأساطير بالمهام الإنسانية وعلى قيد الحياة هو، ربما، أعظم اسهام ثقافي تقدمه النظرية اليونغية اليوم. «الأسطورة الغريبة للنفس» هي سجل فريد للتطور البشري على مدى هذه الألفية. وفي الوقت ذاته، تشكل برنامج عمل محتمل للتكيف البشري مع العالم المعاصر الذي نشعر باغترابنا عنه من الناحية النفسية. بمعنى آخر: يمكن للبشرية أن تثق بغرائزها لكنها بحاجة إلى أن تصبح أكثر وعياً بها. ارتفاع مستوى الوعي النفسي هذا، له أثره على العالم بقدر ما للعالم أثره على النفس تماماً. الطبيعة والنفس ليسا عالمين منفصلين.

## خاتمة

# يونغ للقرن الحادي والعشرين

إذا كان القرن العشرون هو قرن فرويد، فهل يكون القرن الحادي والعشرون هو قرن يونغ؟ في رأيي أنا أن الكسب الكبير في انتشار تحليل يونغ وتشريحه لبنية الأسطورة الغربية للنفس سينجم عن التوسع المستمر لنظريته التي هي، في الأساس، نظرية انطوائية واستبطانية في عالم التحليل الاجتماعي والنقد الثقافي. يونغ نفسه استهل المرحلة في مقالتيه الموحيتين، وفي الوقت ذاته، المنفحتين: «ووتان» و «الصحون الطائرة». كانت عملية التوسع هذه المجال الاجتماعي، سارية آنذاك جيداً على أيدي نقاد يونغيين من أمثال روبرت وأندرو سامويلز وميتشيل فانوي آدامز. لكنها، حسب اعتقادي، مازال أمامها طريق طويلة لتقطعها قبل أن تحقق ذاتها تماماً. كانت اليونغية التقليدية في علم النفس هي، إلى حد ما، علم النفس الذي دعاه الناقد الماركسي لوكاتش بـ «الباطنية المحمية بالقوة.» وقد ازدهرت باعتبارها صقلاً وتهذيباً للحياة الداخلية (وكانت، إلى حد ما أحياناً، مدوية) صيغت في نظرية كشيء معزول عن المجال الاجتماعي الجمعي ومضادّ له. بيد أن اللاوعي الجمعي يعلن عن نفسه، ليس من خلال الاحلام والتخييلات وحسب، بل ومن خلال الإسقاطات على العالَم الاجتماعي أيضاً. المحللون اليونغيون لديهم الكثير مما يقدمون لدراسة

العالم الاجتماعي كشاشة إسقاطٍ للمحتويات النموذج بدئية، حتى في حالة استمرارها بتعزيز الإحساس العميق بالنفس وأصولها النموذج بدئية.

إن مفهوم يونغ عن الظل الشخصي- مهما كانت الحيوية التي تمت أسطرته بها كشكل رمزي مثير للمتاعب ويشخص الجانب المقموع من شخصية الفرد الواعية- مازال لا يتختلف كثيراً عن مفهوم اللاوعي عند فرويد، والذي آثر فرويد أن يدعوه اللاوعي الشخصي. بيد أن «تحليل الظل الجمعي، ليس بمعنى الظل الشر المطلق، وإنما بمعنى محتويات الظل الجمعي الثقافي والمواطن المحدد، سوف يقدم الفطنة اليونغية إلى المجال الاجتماعي والسياسي ومن ثم إلى جمهورٍ أوسع كان قد أُقصي، وبخاصة في ثقافة منطوية على نفسها كالثقافة الامريكية، أقصاه البعد الجاهل بالسياسة والموجّه داخلياً، وهو بُعدُ النظرية اليونغية الكلاسية. وهذا لايعني إنكار الدور التقليدي لعلم النفس اليونغي كحافز على تعميق وانسجام الحياة النفسية للفرد، بل بالأحرى، للتأكيد على السياق الاجتماعي والثقافي الذي وضعت فيه الذات الداخلية: العالم الخارجي الجدير بالإنتباه إليه كشاشة إسقاط غنية ومتبدلة باستمرار، للجوانب النموذج بدئية.

أما بالنسبة لتحليل سقاطات الظل الجمعي، فقد برهنت قضية كبش الفداء السياسي والثقافي على أنها أعظم قضية اجتماعية و سياسية ذات صلة بالموضوع. فرينيه جيرارد (الذي لم يكن يونغياً في مقاربته طور نظرية عن كبش الفداء (انظر دراسته الكلاسية كبش الفداء بخاصة) الذي يصبح الضحية غير الملومة لنوبة الجنون الجمعية العدوانية المتجذرة في الرغبة الإيمائية المحبَطة. يمكن للتوسع اليونغي في نظريته أن يشذب التحليل: فيصبح كبش الفداء شاشةَ الإسقاط لحتويات الظل الجمعي الخاصة، (والتي ليس من السهل التحقق من طبيعتها بالتجربة،) مع الأخذ بالحسبان الطبيعة اللاواعية للخيار الأخلاقي أو السياسي

المعقد الذي ولدها. ونتائج هذا التحليل سيكون مربكا ومثيراً للجدل إلى أقصى حد، مع الأخذ بالحسبان الميل الطبيعي لدى المجتمع في رغبته في أن يبقى أعمى تجاه دوافعه وألا يدع يده اليمنى تعرف مافعلت اليسرى. بيد أن المعرفة الأخلاقية الجمعية غير ممكنة دون مثل هذه التبصرات المؤلمة.

فمثلاً، يمكن للتحليل اليونغي الذي يحلل جوانب معينة من الظل الجمعي الثقافي الأمريكي، أن يوضح مايبدو كأنه مظهر معاصر لعملية كبش فداء مستمرة. قد يبدو المثل مشوشاً ومثيراً للجدل، ولكن هل من مثلٍ عن عملية إيجاد كبش فداء معاصر لايبدو كذلك؟ إذن دعنا نلقي نظرة جادة على ما يسمى الحرب على المخدرات في أمريكا والتي تمخضت عن سجن للنزلاء ينمو بسرعة (أكبر من أي سجن في أي عاصمة أخرى) مخصص فقط للمحكومين بالتعامل بالمخدرات أو تضبط بحوزتهم. وعلى مدى عقود عدة أجاز الرأي العام بل حرّض على هذه السياسة وعلى ما صحبها من نمو سريع في عدد النزلاء. واليوم، من الواضح أن المخدرات، وكذلك الكحول والتبغ، تشكل جميعاً تهديداً حقيقياً للصحة العامة وبنية الفرد، وأن إساءة استخدام هذه المواد تشكل مشكلة الآن ومن زمن بعيد. ولكن الذي ليس واضحاً وليس معترفاً به هو عملية انتقاء الشبان الذكور (من السود ومن الأصول الاسبانية خاصة) للسجن والتي تتم على أساسٍ تُهم ضد قوانين المخدرات تِهم تحمل كل صفات عملية انتقاء كبش الفداء، حيث أن هذه القوانين التي تدّعم النسخة المعدلة حديثاً للممنوعات قد بدأ تفنيدُها وأنها، في الحقيقة، لن تبقى بصيغتها الحالية مدة طويلة فإذا تغيرت مثل هذه القوانين في المستقبلِ (كما يحدث في كاليفورنيا اليوم حيث يُقترح تقديم النصائح والارشادات بدلاً من السجن لمستعملي هذه المادة غير المشروعة) فإن أجيالاً عدة من الفتيان سيكونون عرضة لما يبدو واضحاً-

بالعودة إلى الماضي– أنهم كانوا شكلاً من أشكال كبش الفداء، أي أنهم عوقبوا على جريمة لم يرتكبوها أو من أجل جريمة لم يعد ينظر إليها كذلك. وعقوبتهم على هذه الشاكلة هو جوهر تعريف جيرارد لكبش الفداء.

إذن، باستطاعة المرء افتراض أن مذنبي المخدرات هم ضحايا بريئون (حسب نظرية جيرارد) ضحايا لنوبة جنونية جمعية تأديبية لاعقلانية. ولكن لماذا عوقبوا؟. نظرية الظل اليونغية بحثت المشتَرَك ما بين الضحايا ومضطهديهم لكي تتحقق من الدور الذي تلعبه اسقاطات الظل اللاواعي.

سأقترح احتمالين: أولاً، لنفترض أنها شيطنة ثقافية من مستخدم/ مسيء استخدام المادة في بحثه العدواني عن النشوة العارمة. لقد كان (مدمن المخدرات المخبول) هو شخصية الأسطورة الثقافية الأمريكية فترة طويلة، ولقد حلل الكاتب روبرت إي. جونسون، التشدان الديونيسيوسي[1] (العربيد) للنشوة العارمة، في كتابه: النشوة: كيف نفهم نفسانية الفرح ١٩٨٩ ومقالته النقدية اليونغية القيّمة للطبقة الوسطى في أمريكا العداء للنشوة جديرة بمتابعة أكبر. مثل هذا العداء الثقافي للنشوة يمكن أن يصحبه رغبة لاواعية بالنشوة متعاطوا المخدرات يوصمون– خطأ أو صواباً– بالعربدة (الديونوسيوسية) (لأن للعديد من العقاقير أثراً محبطاً أكثر منه منشطاً وباعثاً على النشوة) وعندئذ يكونون عرضة لجلعهم كبش فداء على يد جماعة من المواطنين من الطبقة الوسطى الذين لديهم رغبة لا واعية في معاقبة أولئك الذين يغريهم اقتفاء أثر النشوة والسعادة الغامرة. والخطير في الأمر أن عملية جعلهم كبش فداء تنتقل بهم من الوصمة التي يلحقها بهم المجتمع، إلى الخروج من المجتمع (إلى السجن) وقد تقودهم فعلاً إلى الإعدام،

(١) نسبة إلى ديونيسيوس أو باخوس إله الخمرة عند قدماء الإغريق.

كما هي السياسة المتبعة في سنغافورة بحق معظم مجرمي المخدرات. ولكن المهم أن نتذكر أنه عندما يكون باستطاعة المنظومة الشرعية في أمريكا معاقبة متعاطي المخدرات على بحثهم عن أشكال النشوة التي لاتقرها الثقافة، فإن ذلك، في جزء منه، نتيجة لعملية البحث عن كبش الفداء اللاواعية، حتى عندما تصبح أبعادَ التفرقة العنصرية والأبعاد الطبقية للحرب على المخدرات واضحة تماماً.

بعد ذلك سوف أتجرأ وأفترض جدلاً أنه يوجد تماهٍ لاواعٍ مع المتعاملين بالمخدرات من جانب معاقبيهم الشرعيين هو نتيجة إسقاطٍ ظلي لاَ واعٍ. من هم المتعاملون بالمخدرات إذا لم يكونوا رجال الأعمال المستعدين للقيام بمخاطرات ضخمة في سبيل جني أرباح ضخمة دونما أدنى اعتبار للصحة العامة والأمن في مجتمعاتهم؟ وبمعنى آخر، إن المتعامل بالمخدرات يمثل الجانب الظلي للشغل الأمريكي Business – وهذا لا يعني أن رجال الأعمال كلهم، أو حتى جلهم يجب أن يوصموا بأنهم مقاولون بلا رحمة ولا أخلاق، ولكن هذا العمل، كأي شيء آخر في العالم، له جانبه الظلي. إن جعل المتعاملين بالمخدرات كبش فداء، ليس هو الوسيلة الكافية والعادلة للاعتراف والتفاهم مع ظل المقاولين مهما كانت درجة الاحتكام إلى الرغبة الجمعية كي تبقى من الناحية الأخلاقية والنفسية ساذجة وجاهلةً بالشيء

أعرف أن المثل السابق مزعج ومثير للجدل؛ إن مشكلة استعمال المخدرات هي مشكلة صعبة وفظيعة، ولا أزعم أنني نفذت إلى عمقها ولكنه يفيد في أن نظرية يونغ عن الظل توفر الفرصة لنمو التفكير الوطني والأخلاقي وتؤدي إلى زيادة المعرفة والنزاهة، في هذه المنطقة وفي غيرها من المناطق العديدة الأخرى. إن إيجاد كبش فداء إجتماعي وسياسي هي السمة الملازمة للتاريخ البشري.

والنقد اليونغي الثقافي هو الذي يساعدنا على الكشف عن مراحلها التكوينية قبل أن تتضخم وتنتفخ وهذا شي مفيد جداً.

هناك مجال آخر من المجالات التي يمكن للنظرية اليونغية أن تسهم فيه أكثر في مجالي المعرفة والتفاهم الاجتماعيين وهو مجال العلاقات الذكرية- الأنثوية المثيرة دوماً لمشكلات صعبة. من الواضح أن التعاون بين الجنسين في مكان العمل أصبح اليوم ضرورة. ولكن على أي أساس من الأسس يكون هذا التعاون يسيراً؟ إن الضمانة الشرعية للتساوي في الحقوق و المسؤوليات هي البداية، ولكن، حتى لو كانت هذه الضمانة في المكان الصحيح، فهناك جانب عاطفي ولا عقلاني في العلاقات الذكرية- الأنثوية ليس محتملاً أن تختفي. إن نظرية يونغ المتعلقة بالأنيما والأنيموس تقدم بعض المنظورات الفريدة. وبعيداً عن الزعم بأن على الرجال والنساء معاً أن يكونوا أكثر تشابهاً فيما بينهم، كما يزعم البعض غالباً، أو أن بينهم مابينهم من الطبائع المختلفة جوهرياً والتي تجعل من التعاون الحقيقي بينهم مستحيلاً، فإن النظرية اليونغية تضع صيغة للصفات الجنسية النفسية المشتركة تربط بين الجنسين من خلال الإنجذاب الداخلي من خلال رموز تعويضية متضادة جنسياً هي الأنيما والأنيموس. من هذا المنظور، ليس هناك رجال ونساء بل رجال نساء، ونساء رجال. ولهذا المنظور أيضاً قيمة كبرى في تشجيعه التفاهم بين المثليين والمغايرين (الميالين للجنس الآخر). إن عدم الاعتراف بقوة الأنيما والأنيموس في التوزان الجنسي يؤدي إلى إسقاطات من الأنواع كافة، بعضها يؤمثل وبعضها يشيطن. والاعتراف بالأنيما والأنيموس كرمزين جيويين قويين للتنظيم النفسي البشري يمكّن المرء من رؤية نفسه في الآخر من الجنس المضاد ويمكنه من دعم الحقوق المتشاوية في مكان العمل وفي العالم السياسي والاجتماعي بحماسة قائمة على إحساس داخلي بالهوية المشتركة

للجنسين . ومن منظور نظرية الأنيما والأنيموس يكون «الجنس الآخر» هو «الجنس الداخلي» الجدير بالاعتبار والاحترام في آن معاً .

لقد أتهم علم النفس اليونغي بالصوفية أحياناً من قبل الذين يحبون أن ينتقصوا من قدره، وهناك من تلامذته من اقتربوا جداً من هذا العلم النفس لدرجة معاملته، في الحقيقة، كدين وبخاصة ادوارد ايدنغر الذي دعاه «النظام النفسي الديني الجديد» الذي يلحّ على التجربة الشخصية للروحانيات بسبب صدقيتها. أما ليونيل كوربت في كتابه الدور الديني للنفس ١٩٩٦ فهو يدرس طويلاً إمكان اعتبار العلاج النفسي اليونغي ممارسة روحانية باعتبار أنه سؤدي إلى الخبرة الروحانية للذات. وأنا شخصياً أفضل أن أرى عالَمي النفس والروح مترابطين ولكنهما متمايزان: الأول ويُعنى بالصورة النفسية والثاني ويُعنى بالحقيقة الماورائية. وفي رأيي أن المواجهة مع عالَم نموذج بدئي اللاوعي الجمعي هي رحلة نفسية للاستكشاف لاتحتاج إلى شرعنة نفسها باللجوء إلى التوكيدات الماورائية للدين. وقد يكون يونغ صوفياً ولكنه لم يكن مؤسساً لدين جديد.

ومهما يكن فإن التحليل اليونغي للأسطورة الدينية عنده الكثير ليقوله ويقدمه في عصر علماني فيه التعصب الديني، للمفارقة، لايشير إلى أنه سيتوقف عن كونه قوة في التاريخ. فالأصولية الدينية بأنواعها وفي أنحاء العالم تميل إلى إثارة القلاقل والكراهية وحتى الإرهاب الصريح في بعض الأحيان. والأسس التي يقوم عليها هذا الاتهام، يكمن جزئياً في قوة الأسطورة التي تلهمهم؛ فالأساطير لن تكون شيئاً إذا لم تكن ملزمة عاطفياً. ولسوء الحظ أن هذه الأساطير لايمكن الأخذ بها بالتعاون. والقضية بالنسبة للمؤمنين الحقيقيين هي عادة «حقيقتي أنا ولكن خرافتك أنت.» حتى الناس العقلانيون المثقفون العصريون يمكن أن يجدوا صعوبة في القبول من صميم القلب بشرعية المعتقدات الدينية والصور الأيقونية

لدى الآخرين، وبخاصة عندما يكون الصراع متطرفاً بين المعتقد الواحد. المخلص السماوي على الصليب، والإله برأس فيل، والحكيم العجوز في وضعية زهرة اللوتس، والإله الذي يعطي وصاياه من على قمة جبل- مثل هذه الأساطير لايمكن أنْ تتعايش مع بعضها بسهولة في الوعي الديني المحدود لدى كل شخص على حدة. جميع الأساطير تتنافس من أجل الهيمنة وكسب الاحترام، وكل منهما يلح ويشدد على أن تؤخذ كبيان وحيد عن الحقيقة. يبدو أن الصراع لامحيد عنه.

ولكن عندما ينشأ التمييز بين الحقيقة الماورائية والصورة النفسية كما في نظرية يونغ عن الأسطورة، فإن مشكلة خلق تفاهم ديني تبدأ تضعف. لقد قام يونغ وأبتاعه بتحليل ثروة ضخمة من الصور الروحانية والسرد الأسطوري التي نشأت في الأحلام وبرزت في عالم الأسطورة بغزارة تدعو للحيرة، واستنتجوا أن هذه الأساطير كلها تتضمن وظيفة علاجية تقوم بها في السياقين الاجتماعي والنفساني. لكن ما من أسطورة صحية ن الناحية الواقعية أو الماورائية. وحتى لو زعموا بأنها كذلك فتلك لن تكون هي النقطة الجوهرية. هناك هدف علاجي عام وراء الديانات المختلفة والتنوع الواسع للتجربة الدينية: إنه انسجام النفس الداخلية وعلاقتها بالمجتمع والعالم. وببساطة تامة، إن حقيقة أي أسطورة دينية هي، من منظور يونغي ليست موضوع الخلاف، وإن قيمة الأسطورة هي قيمة نفعية واقعية، ومن هذا المنظور كل ما يساعد الناس على أن يكونوا أفضل فإنه لايحتاج إلى مزيد من الشرعية. وفي زمن كهذا الذي مثاله السائد هو البحث العلمي النزيه، فإن هذه اصورة المتواضعة من الميل إلى الشك في الدين (أظن أنني أعرف ما أومن به وما أماورسه كشيء روحاني ولكن قيمة ماتؤمن به أنت و تجده روحانياً يصعب على تقويمه من الخارج) هي المفضله على المزاعم الخيالية المفرطة،

مزاعم الحقيقية الماورائية التي تتصارع فيما بينها و تتجاهل الوحدة النفسية العامة للبشرية جمعاء. الأساطير من الناحية الذرائعية هي علاجية ولكنها من ناحية النظرية لست حقيقة.

بيد أنه يمكن لبعض الأساطير أن تكون خطرة أيضاً. القرن العشرون انتهى إلى أن يكون، بمفارقة إلى حد ما، قرن الأنظمة السياسية الشمولية المنقادة بالأسطورة القوية (مع الأخذ بالحسبان أفضلية البرامج العلمية عملياً في الميادين كلها). قد يكون أمام القرن الواحد والعشرين فرصة للحد من إمكان السقوط المأساوي للحضارة في يد الأساطير السياسية التي نبهت وحركت السكان جميعاً بصدمة كهربائية وغالباً ما تركت الموت والدمار في أعقابها. بعض هذه الأساطير كانت سياسية صريحة: الأسطورة الماركسية الشبيهة برؤيا يوحنا نهاية العالم، وفيها يقود السقوط العنيف للبرجوازية الرأسمالية إلى العودة الفعلية إلى العصر الذهبي للمساواة الاقتصادية والاجتماعية. بعض هذه الأساطير عملت عملها بصورة رئيسة في العقول اللاواعية للناس دون الكشف عن طبيعتها بالفحص الطارئ وكان يونغ أول من أدرك بالحدس قوة مثل هذه الأساطير اللاواعية عندما عزا مسيرة ألمانيا النازية (في مقالته ١٩٣٦) باتجاه الكارثة، إلى الحضور اللاواعي لأسطورة ووتان التي أُعيد تنشيطها في وقت الأزمة الثقافية السياسية

يُفتتح القرن الحادي والعشرين بمثل هذه الأساطير الشمولية التي زعزعت الثقة بها إلى حد كبير وتم التخلي عنها، غير أنه، سيكون هناك دون شك، الكثير من الأساطير السياسية القادمة التي تحتاج إلى التحليل والنقد والتناول بحذر لأن الأسطورة التي تمتلك القدرة على الإلزام عاطفياً، حتى بالنسبة للمفكرين،

لابد أنها تفقد المرء صوابه والشك الصحي لديه في قوتها على الإقناع. وهي تستمد قوتها العاطفية الملزِمة من الطاقة النموذج بدئية التي تزيد فيها وتحصرها في اتجاه معين وهذا ما يجعل الأسطورة لاتقاوم تقريباً عندما تستحوذ على الفرد أو الثقافة. ثم إن التحليل اليونغي للأساطير السياسية يدعم الدفاع في وجه التلوث النفسي ويترك للكثير من الناس أن يحتفظوا برؤوسهم وعملهم من أجل انجازات حقيقية بدلاً من السعي وراء أوهام خادعة وقفزات خطرة سحرية إلى الأمام. وهو يمكّن من التمييز ما بين العنصر الأسطوري والعنصر العملي والأخلاقي لعقيدة سياسية أو برنامج ما .

فمثلاً، من الواضح أن من الأساطير القوية في زماننا (أسطورة الفرد) ومعظمنا يوافق على أن الحقوق والحريات الفردية بحاجة إلى الحماية متى تعرضت للتهديد، وبهذا تبدو الأسطورة الفردية ذات نفع كلي لأنها تحث على الدفاع بحماسة عن الخيارات الفردية لأسلوب الحياة والنشاط الاقتصادي والتعبير الفني و الفكري، ولكن عندما يتفكر المرء قليلاً في الأمر فلا بد من القول إنه ليس من إنسان جزيرة وأن الأفراد الفعلين الذين تُدركهم الحواس هم في الحقيقة من نشأوا في بيئات إجتماعية وطبيعية أنشأتهم واحتضنتهم وهذه البيئات لها، متطلباتها المشروعة الخاصة بها وقد تتصارع هذه المتطلبات على نحو مشروع مع حقوق الفرد وحريته. لنأخذ مثالاً صغيراً: إن رغبتي في أن أطلق قطتي الأليفة تتجول بحرية، هذه الرغبة قد تتصارع مع الهدف البيئي الذي يضمن حق البقاء لأنواع مهددة من السمندل الذي يعيش في نظام بيئي هش على الجانب الآخر من

حائط حديقتي. لكن، بما أن أسطورة الفرد (التي يمكن أنها تستمد طاقتها من الذات) ضاغطة إلى هذا الحد، فمن الصعوبة التفكير بها أو النظر إليها نظرة نقدية. وهكذا يمضي الفرد معها دونما نقد وقد استحوذت عليه بلا وعي وسيطرت عليه بقوتها. وفي كل حال، إن النتائج الثقافية لهذا الاستحواذ من قِبل الأسطورة أسطورة الفرد، قد تعيق التحقيق الكامل للإمكانات البشرية لدى الفرد لأنها تعزله عن السياق الاجتماعي الذي يمده بسبل العيش والمعنى.

قد يتمكن المزيد من الناس في القرن الحادي والعشرين– وشكراً ليونغ في هذا الصدد– من إعادة اكتشاف القيمة الكبرى للتفكير أسطورياً– التفكير بحيوية الأساطير بدلاً من انقيادهم بلا وعي إلى طاقاتهم النموذج بدئية واستحواذها عليهم. يجب أن تساعدني هذه المقدرة المستعادة، في تعزيز الاحترام الجديد للطبيعة الرؤوية للفنون. إن التيار الأكاديمي الشكاك إلى حد ما، قد رفض الفنانين المبدعين باعتبارهم مجرد عبيد للسلطة والآيديولوجيات المهيمنة، وبأن ابداعاتهم ماهي إلا صناعة مخربة للذات. والآن يمكننا معرفة لماذا نحن بحاجة إليهم: إنهم صانعوا أسطورتنا المعاصرون.

في الوقت الذي نجد فيه معظم ثقافات العالم القديمة، صانعة الأساطير والفكر الأسطوري آيلةً إلى الزوال بسرعة، في هذا الوقت بالذات، يمكن لنا أن نجد في وجهات نظر يونغ العريضة في نظريته، في تحليله الغني المفصل للأسطورة، يمكن لنا في هذا الوقت أن نجد وسائل كفيلة باستعادة ماضيعته الحضارة الحديثة على مدى القرون القليلة الأخيرة من خلال الاعتماد غير

المتوازن على العقل الواعي كحَكم وحيد على الفعل والعقل. المسألة ليست مسألة التخلي عن العقل أو عن العلم أو عن المسؤولية البشرية. غير أن توجيه الانتباه إلى اللاوعي وإلى الأساطير التي تعبر عن طاقاته الكامنة، قد ثبت أنه هو الوسيلة لانعتاق ارث البشرية المعاصرة الذي كان ومازال مصمماً على أن يضمن الخير والبقاء للأنواع.

# الفهرس

## الفصل الرابع

## الفصل الخامس

الطبعة الأولى / ٢٠٠٩

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة




مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٠٩

سعر النسخة داخل القطر ١٤٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٢٨٠ ل.س